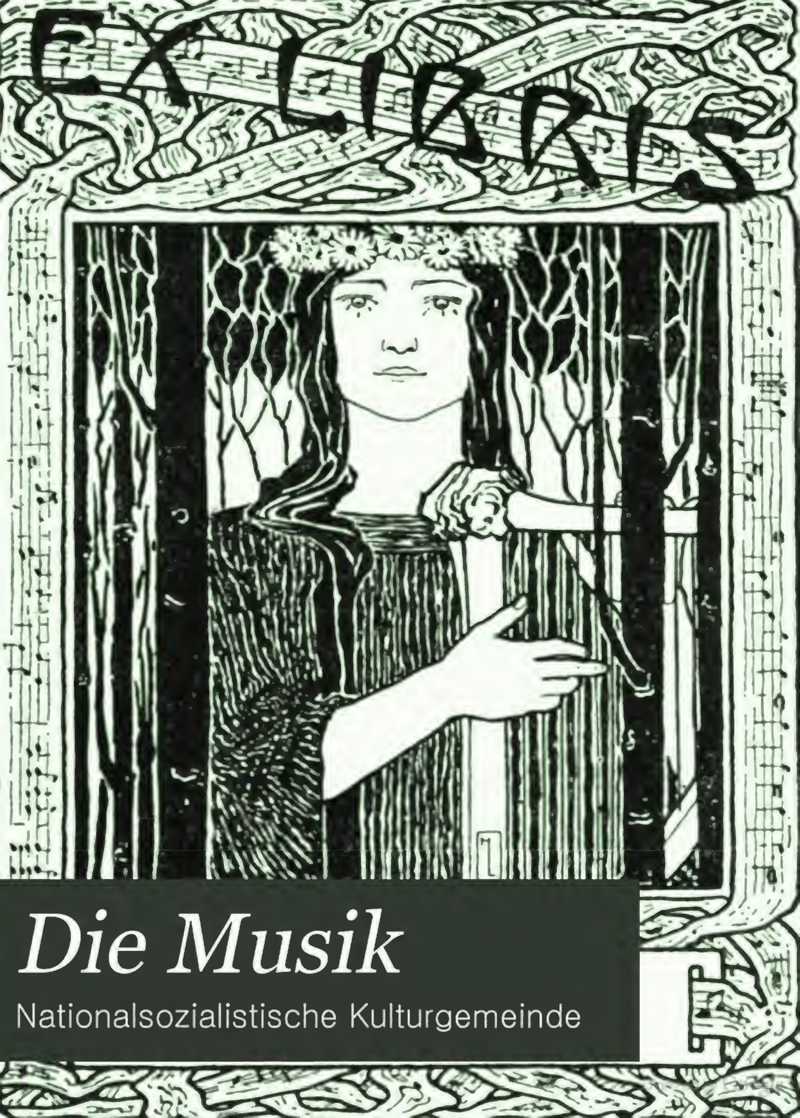


Die Musik

Nationalsozialistische Kulturgemeinde



EXLIBRIS
für den 2. Quartalsband des VI. Jahrganga
(Band 22 der MUSIK)

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SECHSTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XXII

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1906—1907

INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)

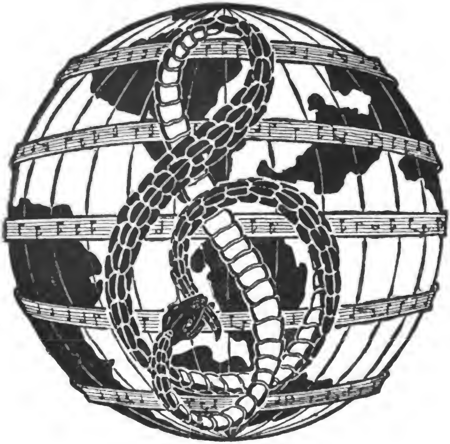
NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES SECHSTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1906/7)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE



DIE MUSIK

1. SCHUBERT-HEFT



Franz Schubert: Symphonie C-dur

O Phantasie! du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bey uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem hässlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut zu bewahren!

Aus Franz Schuberts Tagebuch: 29. März 1824.

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

FRANZ SCHUBERT

EINE SKIZZE

von Richard v. Perger-Wien

Hinter dem weiten Halbkreis grüner Hügel türmen sich Waldberge auf; im Süden grüssen sogar weisse Kuppen, die letzten Ausläufer der Kalkalpen herüber. Gegen Sonnenaufgang hin, bis zu den dämmerblauen Höhen des benachbarten Ungarlandes wogt die weite, kornreiche Ebene, vom Donaustrom durchschnitten, der sich da in scharfem Bogen nach Osten wendet. Und just an dieser Stelle, ringsum angelächelt von jener freundlichen Landschaft, liegt die alte, vielbesungene und vielsingende Kaiserstadt Wien.

Heute leckt die Hochflut der Häuser und Gassen schon weit zu jenen Hügeln hinan, hat den Strom bereits durchquert und nimmt einen beträchtlichen Teil des mächtigen Talbeckens ein; des Nachts flammen daraus tausend und abertausend Glühlichter zum Himmel empor, Bahnzüge und elektrische Vehikel durchrasseln ruhelos das wirre Treiben zahlloser nervöser Menschenkinder, die im Jagen nach Brot, Gewinn, Ehre und Genuss das kurze Erdendasein noch mehr verkürzen. —

Vor einem Jahrhundert sah es an dieser Stelle freilich anders aus. Die damals noch befestigte Stadt war in Basteien und Glacis eingezwängt, ihre Vororte zeigten sich noch wenig entwickelt. In den engen Strassen brannte die Öllampe und leuchtete mühselig dem harmlosen, lebensfrohen Bürger, wenn er etwas rascher als sonst vor der zehnten Abendstunde nach Hause eilte, um den (leider noch heute landesüblichen) „Sperrsechser" zu ersparen. Das war damals wirklich noch jenes, derzeit längst sagenhaft gewordene, gemütliche, sorglose Wien, das wohl sicherlich im geistigen und leiblichen Behagen fortgeträumt hätte, wenn es nicht zeitweise durch die Kanonen des rücksichtslosen Korsen unliebsam aufgerüttelt worden wäre. Gewiss, der Wiener von anno dazumal war eine richtige Type. An der Stelle, wo sich seit Jahrhunderten Orient und Occident berühren, wo sich die Kinder verschiedenster Nationen und Natiönchen häufig in Hass, weit öfter jedoch in Liebe begegnen, hat die Natur ein seltsames Geschöpf zusammengebraut: Deutsch von Gesinnung und Zunge, aber mit dem cholerischen Südromanen und dem kecken Magyaren blutsverwandt, geht der

Wiener minder bedächtig und fest, aber dafür temperamentvoller, frischer durchs Dasein, als so mancher seiner auswärtigen germanischen Brüder.

Die Kaiserstadt an der Donau war an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts zum Heimgarten der deutschen Tonkunst geworden. Gluck war aus der Oberpfalz, Haydn aus dem Bauerndörfchen Rohrau, Mozart aus dem malerischen Salzburg hingekommen und der Gewaltige vom Ufer des Rheins, Beethoven, vervollständigte das Titanen-Quartett, dessen Wunderklänge für alle Zeiten am höchsten zum Himmel hinauf und am tiefsten in die Seelen der Menschheit gedrungen sind. Das waren die vier mächtigen Eichen, die, auf den triebkräftigen Wiener Boden verpflanzt, üppig ihre Äste ausbreiteten. Diesem selbst aber war bis dahin noch kein Reis entsprossen, das eine ähnliche mächtige Entwicklung verheissen hätte. Aber es sollte kommen. Drei Jahre vor Beginn des neuen Säkulums wurde in Lichtental, einem Vororte Wiens, Franz Schubert geboren.

Ja, er ist im besten Sinne des Wortes ein echter Wiener gewesen. Gutmütig und bescheiden, lebensfroh auch in der Bedrängnis und stets leichten Sinnes, begeistert für alles, das schön und edel, wahr und rein in seinem Streben und damit Schöpfer einer völlig neuen Tonsprache, die durch nie versagende Schönheit und tiefe Innigkeit die Herzen der ganzen Welt rühren wie entzücken muss. Ohne uns sonst in irgendwelche Vergleiche einlassen zu wollen, müssen wir doch feststellen, dass Schubert als Melodiker alle seine Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger übertrifft. Selbst Mozart, der sonst Unerreichbare, ist in seiner musikalischen Zeichnung nicht so vielseitig und verschwenderisch. Aus Schuberts Melodieen leuchtet das Feuer der heimatlichen Rebe, das üppige Waldesgrün, und die Augen der blühenden Frauen spiegeln sich darin. Daher der süss-sinnliche und doch von Weichlichkeit völlig freie Zauber der Schubert'schen Weisen, die für alle Empfindungen, vom tiefsten Leid bis zur höchsten Lust, von der demütigen Anbetung des Schöpfers bis zum jauchzenden Übermut stets den richtigen Ausdruck finden. Diese ausserordentliche Begabung war auch für den ganzen künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters massgebend; er begann dort, wo der Urquell aller Musik hervorrauscht: beim Gesange; er hat aus ihm geschöpft auch dann, wenn er seine Gedanken nicht der Menschenstimme, sondern einem oder mehreren Instrumenten, ja sogar dem vollklingendem Orchester anvertraute.

Schubert stand im Alter von 24 Jahren, als er durch die Drucklegung seiner Komposition von Goethe's „Erlkönig" zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat. Man sieht, der junge Tonsetzer hatte sich für diese Erstlingstaufe keinen geringen Paten gewählt. Freilich war es zunächst nur ein kleiner Kreis von Freunden und Gönnern, die von diesem Wunderkinde überrascht wurden, aber bald ward es klar, dass Franz Schubert

mit diesem Werk etwas völlig Neues, auf diesem Gebiete noch nie Gehörtes geschaffen hatte. Wer auch hätte bis dahin ein lyrisches oder ·pisches Gesangstück geschrieben, das an melodischer Pracht, an ·· des Ausdrucks, an rhythmischer wie harmonischer Reichhaltigkeit ·iersatzes mit dieser Ballade hätte verglichen werden können? — übrigens nicht etwa nur ein einziger geglückter Wurf; es folgten ‚Gretchen am Spinnrad", „Schäfers Klagelied", „Wanderers Nacht-, „Rastlose Liebe", die Gesänge des Harfners „Suleika", „Geheimes" — ·urchwegs Perlen Goethe'scher Lyrik, von Schuberts Hand in tönendes Gold gefasst. Das mächtige Frühlingswehen der neudeutschen Poesie, das der Leier des Weimarer Dichterfürsten entströmte, hatte die Äolsharfe Schuberts zum Klingen gebracht, und, da sie nun tönte, warf sie auch die Worte anderer Poeten in wundersamen Akkorden zurück. Wir finden daher bald auch die Dichtungen eines Schiller, Uhland, Rückert, Platen, Schlegel und anderer auf Schuberts Notenpult; auch begabte Freunde in der Vaterstadt, zunächst der unglückliche Mayerhofer, regten ihn mit ihren Versen an. Aber eine ganz besonders glückliche Fügung machte den empfänglichen Tonsetzer mit den äusserlich zwar anspruchslosen, aber dafür um so gehaltvolleren Gedichten Wilhelm Müllers bekannt. Dies trug gar herrliche Früchte; denn, wenn in dem Liederkranz „Die schöne Müllerin", dieser ländlich-lyrischen Liebestragödie, Schubert seine reichsten Melodieenblüten ausstreute, so gelangte er mit der „Winterreise" in ein Zauberland musikalischen Ausdrucks, in das wir nur mit Staunen blicken dürfen. Der dritte Zyklus von Gesängen, dessen Schöpfung in die letzten Jahre Schuberts fällt, und der erst nach seinem Tod als „Schwanengesang" veröffentlicht worden ist, enthält unter anderem auch sechs Lieder von Heine. Die in knappsten Formen gehaltenen überschwänglichen Gefühlsergüsse dieses Dichters erweckten in Schuberts Seele wieder ein völlig neues Echo. „Ihr Bild", „Der Atlas", „Am Meer", „Die Stadt" und der erschütternde „Doppelgänger" sind nicht nur Gesangsstücke von höchster Bedeutung, sondern auch wahre Musterproben gesanglicher Deklamation. Mit ihnen hat Schubert den Beweis geliefert, dass man dem Worte volles Recht einzuräumen vermag, ohne dem Ton Sklavenketten anzuhängen; dass selbst an Stellen, wo sich der Ausdruck zu dramatischer Kraft steigert, die menschliche Stimme in den Grenzen des Kunstgesanges bleiben kann, und dass endlich die Klavierbegleitung, die sich bei Schubert von der einfachen Akkordzerlegung bis zu symphonischer Tongewalt steigert, doch stets nur der Lichtstrahl sein und bleiben muss, der das Gesangsbild erhellt.

Schubert ist also, der Zeit wie dem Range nach, der erste Meister unseres deutschen Liedes. Als solcher hat er begonnen und geendet, denn „Die Taubenpost" gilt als seine letzte Arbeit und auf den Korrekturbogen

zur „Winterreise“ zog seine ersterbende Hand die letzten Federstriche. Mit mehr als einem halben Tausend von Gesängen hat er die Welt beglückt.

Es lag nahe, dass sich ein Meister, der auf diesem Gebiete so erfolgreich tätig war, bald auch zu grösseren Formen und zum mehrstimmigen Chorsatz hingezogen fühlte. Schubert fand sich auch hier gar bald zurecht und brachte damit Werke von unvergänglichem Werte zutage. Insbesondere mögen sämtliche Männerchorvereine der Welt täglich und stündlich jenes Tondichters dankbar gedenken, der ihnen den „Gondelfahrer“, die „Nachthelle“, den „Gesang der Geister über den Wassern“, die „Sehnsucht“ und anderes als leuchtende Zierden ihrer sonst nur allzu oft mit wohlfeilen Erzeugnissen angefüllten Programme hinterlassen hat. Wir müssen feststellen, dass jene Chorstücke an packender Tongewalt und dynamischer Wirkung bis heute ihresgleichen nicht haben. Und dabei wird immer doch wirklich aus voller Brust gesungen! Die angestrengten Versuche einiger Modernen, durch mystische Polyphonie und durch Überschreitung der natürlichen Stimmgrenzen oder überdies durch die Wahl seltsamer Texte den Männerchor zu einer Art Orchester aufzublasen, gehören unter die zahlreichen Verirrungen und krankhaften Kunsterscheinungen der Gegenwart.

Auch in den umfangreicheren Satz des gemischten Chores fügten sich Schuberts Akkorde gar herrlich, vor allem bei seinen in wahrer Gläubigkeit und Begeisterung geschriebenen Messen. Freilich, der strenge Stil der Klassiker ist in diesen Werken seltener zu finden; der lebensfrohe Tonsetzer guckt gar oft durch die Kirchenfenster hinaus in die blühende Erdenwelt und versenkt sich nicht allzu lange in eigensinnig-kontrapunktische Gelehrtheit. Mit Wehmut blättern wir auch in der Partitur eines als Fragment hinterlassenen geistlichen Oratoriums „Lazarus“; es enthält Nummern auserlesenster Art, nur ist zu beklagen, dass die Ungeschicklichkeit des Textdichters allen notwendigen Kontrasten aus dem Wege ging und selbst dem sonst so hochfliegenden Melodieenengel Schuberts diesmal bleierne Schwingen anheftete.

In dieser Hinsicht musste unser Meister auch sonst viel Täuschungen und Ärgernisse erfahren. Bessere Zeiten herbeisehnend und mit voller Hingebung näherte er sich auch wiederholt der Opernmuse, um auch vor ihren Augen Gnade zu finden. Vergebens! Schuberts Naivetät veranlasste die betrübendsten geistigen Mesalliancen, als er die Libretti seiner Freunde Schober, Kupelwieser und Castelli im guten Glauben annahm, die darin vorgeführten kachierten Theaterpuppen durch die kräftige Voltasäule seiner musikalischen Erfindung zu lebensfähigen Geschöpfen galvanisieren zu können. Leider muss hier gesagt werden, wie sehr sich die schlimme Seite altwienerischer Gemütlichkeit strafte. Es fehlt an Texten. Flugs sind die guten Freunde, denen vielleicht hie und da

ein Vers gelungen sein mag, zur Hand, und prügeln munter auf den Pegasus los; leider fällt dabei nicht das Gold des berühmten „Esel-Streckdich“ zu Boden, sondern — das Gegenteil. Aber der herzensgute, vertrauensselige Franz prüft nicht lange und schüttet darüber das Füllhorn seiner tönenden Rosen aus, ohne jedoch für das so entstandene Gemenge einen Abnehmer zu finden. So ist ihm denn auch als Bühnenkomponist jeglicher Erfolg, jeder erträumte materielle Gewinn versagt geblieben. Wohl ist es möglich, dass dem eminenten Gesangslyriker überhaupt die dramatische Begabung mangelte, dass der feinsinnige Gefühlsmaler jene Freskofarben nicht auf seiner Palette hatte, die auf der Bühne Wirkung üben. Aber auch ein in dieser Hinsicht noch so Begnadeter hätte an den läppischen Textbüchern von „Fierrabras“ oder „Alfonso und Estrella“ seine Kräfte nutzlos vergeudet. Dass die unselige Helmine von Chezy, welche die Lebensunfähigkeit der musikalisch so bedeutenden „Euryanthe“ Webers mit ihrer Dichtung verschuldet, auch unsern Schubert mit schlimmer Tat verführte, darf uns kaum wunder nehmen. Nun, jenes Drama „Rosamunde“, zu dem er eine entzückende Musik geschrieben, ist gänzlich verschollen. Wir haben längst auf das poetische Gemälde verzichtet und freuen uns des kostbaren Rahmens. Wir müssen uns nun einmal schlechterdings mit der Tatsache abfinden, dass wir in dem genialsten Wiener Tonsetzer keinen Mann der Oper besessen haben.

Der unersetzliche Verlust aber, den die kunstliebende Menschheit durch seinen frühen Tod erlitt, kommt uns erst um so mehr zum Bewusstsein, wenn wir die Tätigkeit Schuberts als Instrumentalkomponist überblicken und erwägen, welchen Weg — nein — welchen Sturmesflug er noch als solcher genommen hätte, wären ihm nur noch einige Jahrzehnte des Erdendaseins gegönnt gewesen. Denn schon in dem ersten Vollfrühling seines Schaffens sprossten zwischen den Liederbeeten, jungen Bäumen gleich, verschiedenartige und verschiedenwertige Instrumentalstücke hervor; zunächst Tänze und Variationen für Klavier, bald aber die bedeutendere „Wanderer-Fantasie“, in der schon deutlich jener eigenartige Stil bemerkbar wird, der den späteren einschlägigen Arbeiten Schuberts, vor allem seinen inhaltreichen (wenn auch formell nicht stets geglückten) Sonaten ihr Gepräge verleiht. Ganz unerwartet aber stellte er sich mit dem als 29. Werk veröffentlichten Streichquartett in a-moll neben seine erhabenen Vorbilder Haydn, Mozart und Beethoven. Freilich, die Breite der Themen, die überwiegend melodische Entwicklung des Tonsatzes liess eine kühnere Kontrapunktik, wie sie jenen Meistern eigen gewesen, nicht zu. Doch der Genius Schuberts führte ihn auch hier zwar eigene, aber richtige Pfade, und jenes Quartett bleibt mit seinem Wohlklang und seiner abgerundeten Form ein Lieblingsstück aller Kammermusiker. In

letzterer Hinsicht steht es sogar über den beiden, inhaltlich viel wertvolleren Quartetten in d-moll und G-dur; das erstgenannte enthält freilich in den Variationen über das Liederthema „Der Tod und das Mädchen" einen vierkantig geschliffenen Brillanten der Streichmusik. Das grosse Quintett in C-dur verlässt teilweise den eigentlichen Kammerstil und weist zahlreiche symphonische Züge auf; doch fliesst in keinem anderen Instrumentalwerke Schuberts der melodische Strom breiter und erfrischender. Durch die Anwendung zweier Violoncelle, deren erstes stets mit der führenden Geige wetteifert, erhält der ganze Tonsatz eine etwas dunklere, aber um so üppigere Färbung, die in dem unvergleichlichen Adagio ganz besondere Wirkung übt. Welche Stimmungen, welche Gefühle offenbaren sich in diesem Satze! Mondnachtzauber und Nachtigallenschlag, brünstiges Liebessehnen und aufbrausende Leidenschaft — endlich ein Abgesang voll schmerzlicher Wonne und Entsagung! — Dass Schubert zeitlebens zu Beethoven wie zu einem Gott emporblickte, dass sein höchstes Ziel es war, diesen Heros zu verstehen und seinen Bahnen zu folgen, ist ja bekannt. Nirgends empfinden wir dies deutlicher als bei den späteren Instrumentalwerken Schuberts, u. a. bei den zwei Klaviertrios (op. 99 und 100), die sich dem Beethovenschen Doppelwerke op. 70 würdig gegenüberstellen. Hier sieht man recht klar, wie der junge Romantiker im Strahl der Beethovenschen Sonne emporwuchs, ohne dabei auch nur den kleinsten Teil der Eigenartigkeit einzubüssen. Selbst da, wo ein pathetischer Ton vorherrscht, wie im Andante des Es-dur-Trios, tritt ihm bald wieder behagliche, lebensfreudige Melodik entgegen; die Scherzi sind kecke, flott kontrapunktierte Ländler, und in dem übermütigen Finale des Trios in B-dur jauchzt uns eine Dithyrambe wienerischer Lustigkeit an. Nicht minder charakteristisch ist das Oktett, das zweifellos unter dem Eindrucke des Beethovenschen Septetts entstand und das in jenem eigentümlichen Farbenspiel zittert, wie es Schubert durch feine Mischungen des Bläser- und Streichertons erzielte und das in seinen symphonischen Werken zu so hoher Vervollkommnung gelangt.

Dass Schubert schon in frühen Jahren imstande gewesen, orchestral richtig zu denken, beweisen seine Erstlings-Symphonieen; sie zeigen, bei aller Unselbständigkeit der Zeichnung, doch schon ein originelles, durchsichtiges Kolorit. Gegenwärtig bilden die beiden Sätze der unvollendet gebliebenen h-moll-Symphonie und die grosse Symphonie in C-dur ständige Lieblingsnummern aller Philharmoniker der Welt. Schubert ging bei diesen Werken — das muss eingestanden werden — mitunter masslos ins Breite; lang ausgesponnene Perioden wiederholen sich ohne wesentliche Veränderung und erzeugen oft ein Gefühl der augenblicklichen Ermüdung, das freilich im Zauber neuer schöner Wendungen bald verschwinden muss. Sicher ist, dass der Symphoniker Schubert noch lange nicht mit sich zufrieden

war, dass er aber gerade als solcher einen Gipfel erreicht hätte, dessen Höhe wir kaum zu ahnen vermögen. Wir wissen, dass es Schubert nicht gegönnt war, jemals eines seiner grösseren Orchesterwerke wirklich zu hören. Wie würde er an sich selbst gelernt und korrigiert haben, wenn ihm ein längeres Erdendasein, eine Tätigkeit als Dirigent beschieden gewesen wäre! Die Dämonen, die einen Beethoven zu jahrzehntelanger Taubheit verdammten, endeten auch grausam das einunddreissigjährige Leben eines mittel- und stellungslosen Musikers, der Franz Schubert hiess. Wir zürnen, wir fluchen diesen unheilvollen Gewalten. Grillparzer schrieb auf das Grab des Jugendfreundes: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen.“ Ja — welche Hoffnungen! Wäre Schubert nur ein stattlicher Fünfziger geworden, er hätte die Blütezeit der Romantik, das Wirken Mendelssohns, Schumanns, Chopins miterlebt; er hätte hören können, wie Berlioz mit seinem Orchester hexenmeistert, ja selbst die Umwälzung auf dem Gebiete der Oper wäre unserem Meister nicht fremd geblieben, der sich für das Bacchanale des Venusberges gewiss ebensosehr interessiert hätte, wie für die Ankunft und für den Abschied des Schwanenritters. Ja, noch mehr: wir sind berechtigt, uns den einst braungelockten Franz als silberhaarigen Greis vorzustellen, der Erstlingsaufführung des „Nibelungenringes“ in Bayreuth anwohnend. Welche Erfahrungen hätte Schubert in solchen späteren Lebensepochen gesammelt, welche Wandlungen hätte sein Genie erfahren und was für ein unermesslicher Tonschatz wäre uns geschenkt worden!

Die Gelehrten beweisen uns, dass kein Stäubchen Stoff im Weltall und keine Kraft, welcher Art sie auch sei, verloren gehen könne. Hoffen wir also, dass die gewaltige Schaffenskraft eines Schubert, die einst durch frühzeitige Zerstörung des Stoffs, dem sie innewohnte, wirkungslos geworden, nach einem Jahrhundert in einem neuen Tonsetzer zu neuem Leben erwachen möge. Dieser Redivivus würde, das wissen wir wohl, keine „Müllerlieder“, kein „Forellenquintett“ mehr schreiben, und, wollte er die fehlenden Sätze der h-moll-Symphonie ergänzen, sie würden wohl kaum zu jenem Fragmente passen. Aber er wäre der Mann, unsere beklagenswerten, zu kehlenverrenkendem Sprechgesang verurteilten Primadonnen und Liederhelden wieder in ihre künstlerischen Rechte einzusetzen, sie aus der Wüstenei der Überdeklamation zu führen und in stärkenden Melodieenquell zu tauchen. Der neue Schubert würde vielleicht, dem Geschmacke der Jetztzeit entgegen, mit seinem Orchester nicht klagen, zürnen, malen, philosophieren und die Nerven zerrütten, aber er gösse gewiss den Frohsinn, den beglückenden Schönheitszauber seines Ahnen über die aufatmende Musikwelt aus. Wann wird der Verheissene kommen? Öffnet die Pforten weit und empfangt ihn mit Hosianna und mit Palmenzweigen!

SCHUBERTS AUFENTHALT IN GRAZ 1827

NEUE BEITRÄGE ZUR BIOGRAPHIE DES MEISTERS

von Otto Erich Deutsch-Graz

„Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder.“
(Tasso, I. 1.)

Vor 80 Jahren, vom 3. bis zum 20. September 1827, hatte Graz ein eigenartiges Tonkünstlerfest. Es war kein Kongress hervorragender Tondichter, die gastlich hier zusammenkamen, wie anno 1905. Ein einziger war es, der von einigen musikliebenden Dilettanten eingeladen und bewirtet wurde, aber ein ganz Grosser! So bescheiden sich auch Franz Schubert in Graz gegeben haben mag: seine Freunde dort scheinen geahnt zu haben, wen sie in ihrer Mitte beherbergten. Sie genossen seine Kunst in vollen Zügen, machten aber auch dem freigebigen Meister, der sie gleich mit einem Zyklus von Schubertiaden bedachte, diese drei Wochen zu einem frohen Feste. Und Schubert, der so selten in seinem Leben Anerkennung fand, erwies sich wieder den Freunden für die Reihe von glücklichen Tagen auf seine Art dankbar. In Graz fand der Meister wirklich einen schattigen Ruhepunkt auf dem steil ansteigenden Lebensweg, den er zu durchwandern hatte.

In den Monographieen von Kreissle, Reissmann, Niggli und Heuberger sind über den Aufenthalt Schuberts an der Mur nur unvollständige, zum Teil einander widersprechende und unrichtige Angaben zu finden [1]), weshalb hier zum erstenmal eine kritische Darstellung dieser Lebensepisode versucht wird, die in ihren Einzelheiten überdies durch manche bisher unbekannte Daten bereichert werden kann.

Schon frühzeitig war Schubert mit Grazern in Berührung gekommen; zunächst mit den Brüdern Hüttenbrenner, dem Komponisten Anselm

[1]) Das gleiche gilt von folgenden Aufsätzen: „Franz Schuberts Beziehungen zu Graz“ von H. Z. (Grazer Tagespost, 6. November 1879), „Von Schuberts Beziehungen zu Graz“ von Dr. Ernst Decsey (Festblätter zum 6. Deutschen Sängerbundfeste in Graz 1902, 1. Heft, S. 16), „Unbekannte Ländler von Franz Schubert“ von Dr. Wilhelm Kienzl (do., 9. Heft, S. 346) und „Schubert und Bauernfeld in Graz“ von Otto Erich Deutsch (Grazer Tagespost, 26. Februar 1905).

(1815), dem Ministerialbeamten Josef (1817) und dem Dichter-Juristen Heinrich (1819), deren Beziehungen zu Schubert ich in der Einleitung zu Anselm Hüttenbrenners Memoiren klargelegt habe [1]). Aus dem Briefwechsel zwischen Schubert und Anselm Hüttenbrenner seien zunächst zwei hierher gehörige Stellen angeführt. In einem Briefe vom 21. Jänner 1819 [2]) schreibt Schubert:

„Lieber alter Freund!

Lebst Du denn noch! So muss ich billig fragen, wenn ich erwäge, wie lang Du schon von uns weg bist, wie lange Du nichts geschrieben, wie — treulos Du uns verlassen hast. Auch die letzte Hoffnung Deiner Wiederkunft ist erloschen. Was hält Dich denn so satanisch fest in dem vermaledeyten Grätz, ist ein Zauberkreis um Dich, der Dich so entsetzlich fesselt, dass Du alle Welt vergisst? Wohl ahnete es mir, als ich Dir den Abschiedskuss gab, Du kämest so bald nicht ...“

In einem anderen Schreiben [3]) vom 19. Mai desselben Jahres, das Schubert an Anselm nach Graz sandte, heisst es:

„Ein Schelm bist Du, das ist richtig. Ein Jahrzehend verfliesst schon, ehe Du Wien wieder siehst. Bald sitzt ihm das, bald jenes Mädchen im Kopf. Ei so hol' der Teufel alle Mädchen, wenn Du Dich gar so von ihnen besiegen lässt. Heirate in Gottes Namen, so hat die Geschichte ein Ende [4]). Freilich kannst Du auch sagen wie Cäsar: Lieber in Grätz der erste, als in Wien der zweite [5]). Nun, dem sei wie

[1]) „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert“, mitgeteilt im XVI. Band des Grillparzer-Jahrbuches (1906) von Otto Erich Deutsch. Ergänzend möchte ich hier nur bemerken, dass ich am 23. Februar 1906 in der „Neuen Freien Presse“ (No. 14 908) ein Stammbuchblatt Schuberts veröffentlicht habe, das sich in dem Album Anselm Hs. (Joanneum, Graz, kulturhistorische Abteilung) fand. — Nach einer neuen Mitteilung der Frau Oberfinanzratswitwe Karoline Weis von Ostborn (Graz), einer Angehörigen der Familie Hüttenbrenner, soll auch der dritte der vier Brüder, Dr. Andreas Ritter von H. (1797—1868), später landesfürstlicher Bürgermeister von Graz und Oberlandesgerichtsrat, ein Flötendilettant und Mitbegründer des steiermärkischen Musikvereins, in Wien mit Schubert verkehrt haben. — Das beigegebene Porträt Anselm Hs. ist nach der Photographie eines vielleicht von Josef Teltscher stammenden, verschollenen Miniaturbildes (Besitzer: Herr Bezirksrichter Felix Hüttenbrenner, Graz) hergestellt. Das Bildnis Josef Hs. ist nach dem im Wiener Schubert-Zimmer befindlichen, vermutlich von Josef Danhauser gemalten Aquarell (Besitzerin: Exzellenz Frau Marie Dumba, Wien) reproduziert.

[2]) Anselm H. diente, nach Beendigung seiner juridischen Studien an der Wiener Universität und seiner musikalischen bei Salieri, 1818/1819 als Konzeptspraktikant beim Kreisamt Graz.

[3]) Original im Schubert-Zimmer des historischen Museums der Stadt Wien.

[4]) Anselm H. vermählte sich im November 1821 mit Elise v. Pichler, der Tochter eines russischen Staatsrates.

[5]) Cäsar soll bekanntlich nach Plutarch (11) beim Anblick eines elenden Alpenstädtchens seinen Begleitern zugerufen haben: „Lieber der Erste hier, als der Zweite in Rom!“

immer, ich bin fuchsteufelswild, dass Du nicht da bist... Ich werde zuletzt auch nach Grätz kommen u. mit Dir rivalisieren ..."

Mit diesem zweiten Briefe schickte Josef Hüttenbrenner auf Schuberts Wunsch an den jüngsten Bruder Heinrich, der noch in Graz wohnte, ein paar Zeilen mit der Aufforderung, für den Meister einen Operntext zu schreiben:

„... Sag's dem Schröckinger[1])! Es fällt auch ein Honorarium aus. Eure Namen werden in Europa genannt werden. Schubert wird wirklich als ein neuer Orion am musikalischen Himmel glänzen. Schreibe bald wegen Sch. Deinen Entschluss ..."

Das erwünschte Opernlibretto kam nicht zustande. Schröckinger starb bald darauf, und Heinrich Hüttenbrenner, der übrigens der Dichter zweier Gesangskompositionen Schuberts ist[2]), scheint sich nicht berufen gefühlt zu haben.

Im Wiener Hause des Dichters Matthäus v. Collin lernte Schubert um 1820 den Grazer Orientalisten Josef Hammer[3]) kennen, der ebenso wie Ignaz v. Mosel, Karoline Pichler und Ladislaus Pyrker v. Felsö-Eör, die sich in diesem Poetenkreise einfanden, an den Schöpfungen des genialen Jünglings regen Anteil nahm.

Damit sind die ersten Fäden aufgedeckt, die Schubert mit Graz verbanden. Bald aber werden seine Beziehungen zu der Stadt inniger.

Schon vor 1818 hatte Schubert den Militärbeamten Johann Baptist Jenger[4]) kennen gelernt, einen begeisterten Musikfreund und trefflichen Begleiter Schubertscher Lieder am Pianoforte. Da er den bekannten Schubertsänger Karl Frhn. v. Schönstein ständig begleitete, so kam er mit

[1]) Karl Johann Nepomuk Schröckinger, geb. zu Graz am 16. November 1798, gest. zu Wien am 23. Dezember 1819, Dichter. Er ging zugleich mit Heinrich Hüttenbrenner im September 1819 nach Wien, um dort seine juridischen Studien fortzusetzen und einem seiner sieben Dramen zur Aufführung zu verhelfen. Nach drei Monaten war er tot. Schubert und die Brüder Hüttenbrenner folgten seinem Sarge, als er in Währing begraben wurde. An der Grazer Leechkirche wurde 1822 auf Anregung des Professor Julius F. Schneller eine Gedenktafel für Schr. angebracht, die heute schon arg verwittert ist. — Vgl. „Grazer Tagespost" vom 18. Mai 1906: „Karl Schröckinger" von Dr. Franz Ilwof und „Wiener deutsches Tagblatt" vom 18. und 19. Oktober 1906: „Ein steirischer Dichter" von R. v. Enderes.

[2]) Lied „Der Jüngling auf dem Hügel" (November 1820; op. 8, No. 1) und Männerquartett „Wehmut" („Die Abendglocke tönet ..."; op. 64, No. 1).

[3]) Josef Frh. von Hammer-Purgstall, geb. zu Graz am 9. Juni 1774, gest. zu Wien am 23. November 1856, ging schon 1787 nach Wien. 1835 wurde er geadelt.

[4]) Johann Baptist Jenger, geb. zu Kirchenhofen im Breisgau am 23. März 1792, gest. zu Wien als Beamter des Hofkriegsrates am 30. März 1856. Er ist u. a. auf dem Aquarell „Gesellschaftsspiel in Atzenbrugg" von Leopold Kupelwieser (1821, Schubert-Zimmer in Wien) porträtiert. Im Jahre 1827 war Jenger k. k. Hofkriegsratsakzessist beim nieder-österreichischen General-Kommando in Wien.

dem Meister immer öfter zusammen und befreundete sich bald eng mit ihm. Jenger wurde nun um 1818 als „k. k. Feldkriegskanzley-Adjunkt" nach Graz versetzt, wo er bis Juli 1825 verblieb. Hier war er nicht nur als Klaviersolist erfolgreich in Konzerten und als Orgelspieler in der Kirche, sondern seit 1820 auch als Sekretär des 1815 gegründeten „steiermärkischen Musikvereins" sehr erspriesslich tätig, der ihn wegen seiner Fähigkeiten und seines Eifers schon 1819 zum Ausschussmitglied ernannt hatte. Und in dieser Eigenschaft gab Jenger den Anstoss zu einer Ehrung seines grossen Freundes, durch die sich der junge Grazer Musikverein wahrlich selber ehrte. In einer Ausschussitzung dieser Gesellschaft stellte Jenger am 10. April 1823 folgenden Antrag: [1])

„Mit Berufung auf den § 9 der Statuten erlaube ich mir, den Tonsetzer Herrn Franz Schubert in Wien zur Aufnahme als auswärtiges Ehrenmitglied vorzuschlagen, weil dieser zwar noch junge Kompositeur durch seine Kompositionen doch schon den Beweis geliefert hat, dass er einstens als Tonsetzer einen hohen Rang einnehmen werde und er dem steierischen Musikvereine gewiss Dank wissen würde, ihn zuerst als Ehrenmitglied eines nicht unbedeutenden Vereines aufgenommen zu haben."

Dieser Antrag wurde zum Beschluss erhoben [2]); durch Anselm

---

[1]) Vgl. Prof. Dr. Ferdinand Bischoffs „Chronik des steiermärkischen Musikvereines", Graz 1890, S. 69 ff.

[2]) Zu gleicher Zeit wurden auch Ferd. Wilh. Bonora, Feldkriegskommissär und Komponist in Padua, Prof. Julius F. Schneller in Freiburg i. B., der Dichter J. F. Castelli und der steirische Violinvirtuose Eduard Jaëll, erster Violinspieler am Theater a. d. Wien, zu Ehrenmitgliedern des Vereins ernannt. — Dieser Jaëll war der Vater des berühmten Klaviervirtuosen Alfred Jaëll; in seinen Wiener Konzerten im „Gasthof zum römischen Kaiser" waren am 1. März 1818 zum erstenmal eine Schubertsche Komposition (eine der beiden auch vierhändig gesetzten Ouvertüren in C oder D) und am 28. Februar 1819 zum erstenmal ein Schubertsches Lied („Schäfers Klagelied", gesungen von Franz Jäger) öffentlich vorgetragen worden. — Schon im Jahre 1820 hatte der steiermärkische Musikverein u. a. Ignaz Franz v. Mosel, Anton Diabelli, Jgnaz Moscheles, Eduard Frhn. v. Lannoy, Anselm Hüttenbrenner, Therese Sessi, Friedrich Wranitzky und Sigmund Frhn. v. Praun; dann 1821 Beethoven, Salieri, den Geiger Josef Mayseder, den Violinlehrer Josef Böhm, den Dilettanten Eduard Listneder, den Pianisten Karl Nittel und den Geiger Georg Hellmesberger zu seinen Ehrenmitgliedern ernannt. Später (noch vor 1827) wurden auch Tobias Haslinger, Hofrat Raphael Georg Kiesewetter von Weissenbrunn, Henriette Sontag, Abbé Maximilian Stadler, Josef v. Sonnleithner, Franz Jäger, Johann B. Jenger, Anton Halm und Josef Eybler auf dieselbe Art geehrt. Nach Schuberts Aufenthalt in Graz wurden folgende mit seiner Lebensgeschichte verknüpfte Persönlichkeiten Ehrenmitglieder des Vereins: Josef Kinsky, Leopoldine Blahetka, Hieronymus Graf Piaz und Ignaz R. v. Seyfried. Im Jahre 1827 zählten zu den „teilnehmenden Ehrenmitgliedern" auch die beiden später zu nennenden Grazer, Dr. Karl Pachler (seit 4. Juni 1818) und Theaterkapellmeister Joseph Kinsky, zu den „ausübenden Mitgliedern" der Dichter Karl Gottfried von Leitner und ein Zollgefällenakzessist Franz Schubert. Dieser war 1827 als Instrumenten-Inspektor Ausschussmitglied des Vereins.

Hüttenbrenner, der damals schon in Graz wohnte,[1]) und seinen Bruder Josef in Wien ward Schubert das Ehrendiplom[2]) mit folgendem Geleitschreiben zugestellt:

„Eure Wohlgeboren!

Die Verdienste, welche Sie um die Tonkunst bereits sich erworben haben, sind zu allbekannt, als dass der Ausschuss des steiermärkischen Musikvereines nicht auch davon Kunde haben sollte.[3]) Indem derselbe Ihnen nun einen Beweis seiner Anerkennung geben will, hat er Sie zum auswärtigen Ehrenmitgliede des steierm. Musikvereins aufgenommen, worüber im Anschluss das diesfällige Diplom nebst einem Exemplare der Gesellschaftstatuten mitfolgt:

Vom Ausschusse:
Kalchberg.[4]) Jenger".

Schubert reiste im Sommer 1823 mit seinem Freunde Johann M. Vogl zum zweitenmal nach Ober-Österreich (Linz und Steyr) und kehrte gegen

---

[1]) Anselm H. war aber noch nicht Musikdirektor des steiermärkischen Vereines, wie Heuberger u. a. annahmen; das war er erst 1825—1829 und 1831—1839. Dieser Umstand ist für die Geschichte der h-moll Symphonie von Wichtigkeit.

[2]) Das Schubertsche Ehrendiplom des steiermärkischen Musikvereines ist verschollen; wohl aber ist das für Beethoven ausgestellte erhalten (hist. Museum der Stadt Wien). Der Text lautet: „Der von Seiner k. k. Majestät allergnädigst bestättigte Musikverein in der Steiermark, welcher durch Ausbildung und Vervollkommnung der Tonkunst auf dem Blumenpfade geistiger Vergnügungen das hehre Ziel moralischer Veredlung, religiöser Erhebung der Gemüther im Vaterland zu erreichen strebt, giebt sich die Ehre, Euer Hochwohlgeboren Herr Ludwig van Beethoven würdigend die Hochverdienste des grössten Tonsetzers unseres gegenwärtigen Jahrhunderts hiermit die Ernennung zum auswärtigen Ehrenmitgliede durch gegenwärtiges Diplom bekannt zu geben. Gratz den ersten Jänner 1822. Ignatz Graf von Attems, Präses. Johann Ritter von Kalchberg, Repräsentant." Mit Ausnahme des lithographierten Vereinstitels ist der Text dieses Diploms geschrieben; der alte Wahlspruch des Vereins „Ut Relevat Miserum Fatum Solitosque Labores", der sich sonst auf Dekreten und Siegeln der ersten Jahre findet, fehlt darauf.

[3]) Tatsächlich hatte der Verein bereits 1822 in einem seiner Konzerte das Schubertsche Männerquartett „Das Dörfchen" (1819 entstanden; op. 11, No. 1) aufgeführt. Am 2. Juni 1825 wurde in einem grossen Konzert des Vereines im Landhaussaal das kurz vorher erschienene Lied „Der zürnenden Diana" (op. 36, No. 1) gesungen.

[4]) Johann Nepomuk Ritter von Kalchberg, geb. 1765, gest. am 3. Februar 1827, Dichter, ständischer Verordneter, Repräsentant des steiermärkischen Musikvereines. Schubert hat ein Gedicht Kalchbergs, „Die Macht der Liebe", am 15. Oktober 1815 komponiert. Der Meister dürfte wohl den ersten Band (S. 108) der „sämmtlichen Werke" dazu benützt haben, die mit der Jahreszahl 1816 und einer Widmung an Erzherzog Johann bei Karl Gerold in Wien erschienen waren. — Hier sei auch erwähnt, dass Schubert 1815 von dem mit Anselm Hüttenbrenner bekannten Steirer Johann Georg Fellinger (geb. zu Pettau am 3. Januar 1781, gest. zu Adelsberg am 27. November 1816) drei Gedichte vertont hat: „Die Sterne" (6. April), „Die erste Liebe" (12. April) und „Die Sternenwelten" (15. Oktober! s. o.).

Mitte September nach Wien zurück. Von dort aus antwortete er deshalb auf die Ehrung des Grazer Vereins erst am 20. September mit folgendem Dankschreiben, das er wieder durch Josef und Anselm Hüttenbrenner, auf dem umgekehrten Wege, bestellen liess: [1])

„Löblicher Musikverein!

Für das mir gütigst übersendete Ehren-Mitglieds-Diplom, welches ich wegen langer Abwesenheit von Wien erst vor einigen Tagen erhielt, danke ich verbindlichst. Möchte es meinem Eifer für die Tonkunst gelingen, dieser Auszeichnung einst vollends würdig zu werden. Um auch in Tönen meinen lebhaften Dank auszudrücken, werde ich mir die Freyheit nehmen, dem löblichen Vereine ehestens eine meiner Sinfonien in Partitur zu überreichen. Mit ausgezeichnetster Hochachtung eines löblichen Vereines dankergebenster, bereitwilligster Diener

Wien am 20t. 7.br. 1823 Franz Schubert."

Bald darauf sandte Schubert durch Josef Hüttenbrenner an dessen Bruder Anselm seine am 30. Oktober 1822 begonnene und unvollendet gebliebene [2]) h-moll Symphonie (VII.), offenbar zur Weiterbeförderung an den Grazer Musikverein, der dieses Meisterwerk wohl als Widmung Schuberts in Anspruch nehmen darf. Über die sonderbare Geschichte der h-moll Symphonie, die Anselm Hüttenbrenner durch mehr als vierzig Jahre der Mitwelt vorenthielt, bis sie Johann Herbeck 1865 aus ihrem Dornröschenschlaf erweckte, habe ich an anderem Orte ausführlich berichtet.[3]) Es sei hier nur noch ein Brief zitiert, den die Eltern Schuberts, Vater Franz und Stiefmutter Anna, an den Meister am 14. August 1824 schrieben, da er wieder beim Grafen Johann K. Esterházy als Musiklehrer in Zseliz weilte:

„Wie steht es wegen Deiner ehrenvollen Auszeichnung mit den Diplomen vom Steyermärkischen und Linzer[4]) Musik-Vereine. Sollte es, wider alles Vermuthen,

---

[1]) Ein Faksimile dieses Briefes ist in der „Neuen Zeitschrift für Musik", (72. Jahrgang, No. 22/23) zu R. Wickenhaussers Aufsatz „Der steiermärkische Musikverein in Graz" reproduziert.

[2]) Warum Schubert gerade diese Symphonie nicht vollendete, ist unbekannt und wird auch nicht mehr ergründet werden. Wer mit des Meisters Schaffen vertraut ist, dem wird allerdings dieser Umstand nicht wunderlich erscheinen. Auch eine Symphonie in E, im August 1821 skizziert, ist niemals ausgeführt worden. Übrigens war selbst das Fragment der h-moll Symphonie, die beiden mächtigen Sätze „Allegro moderato" und „Andante con moto", zu denen sich eine später gefundene Scherzo-Skizze gesellt, ein königliches Geschenk. — Der Grazer Musikverein führte die Symphonie 1871 zum erstenmal auf.

[3]) Grillparzer-Jahrbuch, XVI. 109ff.

[4]) Der Linzer Musikverein war noch im Herbst desselben Jahres 1823 dem Beispiele des steiermärkischen gefolgt. Erst im Juni 1827 aber ernannte die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde des Kaisertums Österreich", die dem Meister schon im Oktober 1826 eine Remuneration von 100 fl. zugedacht hatte, Schubert zum Ersatzmitgliede ihres Repräsentantenkörpers.

noch nicht geschehen seyn, so lasse es Dir ja dringend angelegen seyn, auf eine würdige Art zu danken. Diese edlen Vereine zeigen ausnehmende Liebe und Achtung für Dich; welches für Dich sehr wichtig seyn kann ..."

Dieses Mahnwort hätte Schubert sicher an sein Versprechen erinnert, wenn er die Symphonie nicht schon durch seinen unzuverlässigen Vertrauensmann an den Grazer Verein geschickt hätte. —

Die Freundschaft mit dem seit 1821 ständig in Graz lebenden Anselm Hüttenbrenner und die Ehrenmitgliedschaft des steiermärkischen Musikvereines verknüpften Schubert besonders eng mit der schönen Stadt an der Mur, „la ville des Graces sur le bord de l'amour", wie sie einst ein geistvoller Franzose benannte. So dürfen wir denn die oben dargelegten Beziehungen als Introduktion zu dem Festspiel des Jahres 1827 nehmen. Bevor wir darauf eingehen, wollen wir uns, nach Art der mittelalterlichen Ritterromane, zuvor mit der kunstsinnigen Grazer Familie Pachler befreunden, der in Schuberts Lebensdrama eine der schönsten Rollen zufiel.

Wie Dr. Faust Pachler[1]), der letzte Sprosse dieser Familie, in seiner Broschüre über „Beethoven und Marie Pachler-Koschak"[2]) und in seinen unveröffentlichten Memoiren[3]) erzählt, war sein Grossvater Anton Andreas Pachler[4]) ein stadtbekannter Grazer Brauermeister, ein einfacher, angesehener Bürger und ein eifriger Patriot. Die Familie Pachler war aus Tirol nach Steiermark gekommen und hatte sich in Graz dauernd angesiedelt. Anton Andreas hatte eine bildhübsche Bäckerstochter Josepha[5])

---

[1]) Faust Pachler, geb. zu Graz am 18. Dezember 1819, gest. daselbst am 5. September 1891; Schriftsteller und Dichter, Doktor der Rechte, Regierungsrat und Kustos der k. k. Hofbibliothek. Seine 1905 verstorbene Witwe Jenny, geb. zur Helle, vererbte den ungeheuer grossen literarischen Nachlass der Familie zum Teil der Grazer Universitätsbibliothek, zum Teil dem steiermärkischen Landesarchiv. Alle Schubert- und Beethovenreliquien aber — soweit sie nicht schon früher an das Archiv der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" und das Bonner Beethoven-Haus verschenkt worden waren — hat ihre Nichte, Fräulein Ida Khünl (Wien und Graz), geerbt, in deren Besitz sich jetzt auch die zahlreichen Porträts der Familie Pachler und andere vormärzliche Kunstgegenstände befinden. — Von Faust Pachler ist darunter ein Bildnis als etwa einjährigem Knaben auf dem Arm seiner Grossmutter Josepha (Öl, um 1820 entstanden), das hier reproduzierte Miniaturporträt von Josef Teltscher (1829) und ein anderes von Adolf Theer (1842), endlich eine Bleistiftzeichnung von Ludwig Michalek aus Dr. Fausts alten Tagen.

[2]) Berlin, B. Behr, 1866. Sonderabdruck aus der „Neuen Berliner Musikzeitung".

[3]) Im Besitz des Herrn kaiserlichen Rates Dr. Anton Schlossar, Direktor der Grazer Universitätsbibliothek.

[4]) Anton Andreas Pachler, geb. zu Graz 1752, gest. ebenda am 19. Februar 1810, war der Sohn des k. k. priv. Pulvermachers Anton P. und seiner Frau Maria Anna, geb. Stiller.

[5]) Josepha Pachler, geb. zu Graz 1768, gest. daselbst am 6. August 1823. Ihr ältester Sohn war Dr. Anton P., mit dem sich Karl schlecht vertrug. Die Tochter Cäcilia, verehel. Haslacher, war das jüngste Kind und stand nach 1827 unter Karls Kuratel.

geheiratet, die eine energische, tüchtige Hausfrau wurde und sich in einem Ölgemälde als Taufpatin ihres etwa einjährigen Enkels Faust, den sie im Arm hält, sehr resolut präsentiert. Eine heitere Anekdote berichtet von Anton Andreas Pachler, dass er im Jahre 1809 bei einer erzwungenen Stadtbeleuchtung am Napoleonstage (15. August)[1]) ein Transparent mit folgendem Text an seinem Hause in der Herrengasse[2]) befestigte:

„Ja, ja, wir Grätzer sind recht froh
Und freu'n uns ex officio."[3])

Der zweite Sohn dieses sarkastischen Anton Andreas Pachler und seiner ihn überlebenden Frau Josepha, Dr. Karl Pachler[4]), auch ein heiterer, lebenslustiger Kauz, erbte nach dem Tode seiner Mutter die väterliche Brauerei und die damit verbundene Gastwirtschaft, welche Gewerbe er einem Werkführer und einem Pächter überlassen musste, da er bereits als Advokat in Graz tätig war[5]). Der Umbau des Vaterhauses und ein erbitterter Prozess, den er mit seinem älteren Bruder Anton führte, stürzten

[1]) Die Franzosen, die Graz damals vom 30. Mai 1809 bis zum 4. Jänner 1810 besetzt hielten, feierten in ihrem Lager zu Eggenberg den Geburts- und Namenstag ihres Kaisers und zwangen wohl die Grazer Bürger mitzutun. Diese begingen dafür bald darauf (am 4. Oktober) das Namensfest ihres populären Kaiser Franz trotz der feindlichen Okkupation mit einer Beleuchtung und anderen Feierlichkeiten. Vergleiche „Graz" von Franz Ilwof und Karl F. Peters, Graz 1875. — Es kann sich bei unserer Episode nur um das Jahr 1809 handeln, da die anderen Franzosenbelagerungen der Stadt nicht in den August fallen. Die erste währte vom 10. bis 27. April 1797 — damals hauste Napoleon selbst in der Herrengasse (heute No. 13, Gebäude der steiermärkischen Eskomptebank), unweit des Pachlerschen Hauses —, die zweite vom 14. November 1805 bis zum 11. Jänner 1806.

[2]) Im Jahre 1785 war die Pachlersche Brauerei schon an dem später genau bezeichneten Ort; aber Anton Andreas P. war damals auch in der Schmiedgasse No. 277 und 279, beim wilden Mann, und auf der Klosterwiese No. 286 Hausbesitzer. Diese Realitäten scheinen nach seinem Tode verkauft worden zu sein.

[3]) d. h.: pflichtgemäss, weil wir müssen. Vgl. Peter Baldaufs „Geschichte der merkwürdigen Begebenheiten in Graz", 1843, S. 134.

[4]) Karl Pachler, geb. zu Graz am 4. November 1789 (nicht 1790!), gest. daselbst am 22. Oktober 1850. — Fräulein Ida Khünl besitzt von ihm ein unbezeichnetes Jugendbild und das hier reproduzierte Aquarellporträt von Josef Teltscher (1830). — In der Beethoven-Literatur schwankt das Bild des Ehepaars Pachler arg. So ist z. B. der in Beethovens Brief an Dr. von Beyer (Prag) vom 18. Dezember 1813 erwähnte Herr Koschak natürlich weder mit dem Vater, noch mit dem Gatten der Frau Marie Leopoldine Pachler-Koschak identisch (vgl. A. C. Kalischer, „Fünfzehn ungedruckte Briefe Beethovens"; Die Musik, V. 18, S. 362).

[5]) In der Monographie des Prof. Dr. Gustav Schreiner über Graz (1843, S. 398) wird Karl Pachler unter den Bierbrauern genannt, die „schon seit mehreren Jahren Unterzeug- oder Lagerbier bräuen". — Auch das Café-Restaurant „Panoramahof" am Rosenberg bei Graz gehörte später der Familie Pachler; die Villa dort ist jetzt im Besitz des Fräulein Ida Khünl.

den guten Dr. Karl damals in arge Schulden. Da er überdies ein sehr gastfreundliches Haus hielt, war er wohl bald zur Veräusserung einiger der ererbten Liegenschaften genötigt. Im Jahre 1829 erwirkte er vom Kaiser Franz die Wiedererrichtung der „Grätzer uniformierten Bürgergarde", die ihn zu ihrem „Obersten und Oberstkommandanten" ernannte [1]. Er war auch Vorstand der Grazer „Ludlamshöhle", einer Freimaurerloge, die nach dem bekannten Wiener Muster in Graz errichtet worden war, und gehörte zahlreichen Grazer Vereinen, darunter dem steiermärkischen Musikverein, als Mitglied und Ehrenmitglied an.

Am 12. Mai 1816 vermählte sich Dr. Karl Pachler mit Marie Leopoldine Koschak [2], der zweiten Tochter des Advokaten Dr. Aldobrand Koschak [3], eines geselligen, gebildeten, wohlhabenden Grazer Musikfreundes. Ihre Mutter Therese [4] war die Tochter des Wiener Grosshändlers Valentin Ruard, der später ein Eisenhammerwerk in Sava (Krain) errichtete, und seiner Frau Jeanette, Besitzerin des Schlosses Veldes in Krain, deren Vater der Wiener Hofarchitekt Nikolaus Frh. v. Paccassi gewesen sein soll. Die italienische Herkunft dieser Familie, die angeblich mit Papst Gregor XVI. blutsverwandt war, und die der Ruards erklärt den Gesichtstypus der Frau Marie. Sie war nach dem einstimmigen Urteil aller Leute, die sie gekannt haben, ein durch Schönheit und mancherlei Talente ausgezeichnetes Weib. Ihre musikalische Begabung war besonders hervorragend, so dass sie einige Zeit daran dachte, die Virtuosenlaufbahn einzuschlagen. Schon im neunten Lebensjahr versuchte sie sich in der Kom-

---

[1] Diese Würde bekleidete Dr. Karl Pachler vom 30. März 1829 bis zum 1. Oktober 1832. Am 23 Juni 1834 wurde er „als Oberst an die Spitze der Ehrenmitglieder" der Bürgergarde gestellt. Vgl. Baldauf a. a. O. — Eine grosse (auch farbig erschienene) Lithographie von Wolf (1833) zeigt den tapferen Dr. Karl noch hoch zu Ross an der Spitze des Korps.

[2] Marie Leopoldine Pachler-Koschak, geb. zu Graz am 2. Februar 1794, gest. daselbst am 10. April 1855. — Das hier reproduzierte Ölbildnis von Josef Abel (1768 bis 1818) aus dem Jahre 1817, dessen Ähnlichkeit trotz der modischen Maskerade à la grecque gerühmt wurde, ist für die Schubert-Literatur doppelt interessant, weil sich Schubert in seinem Tagebuch am 15. Juni 1816 sehr charakteristisch über bildende Kunst ausgesprochen hat, als er auf der Wiener Akademieausstellung ein Madonnenbild von Abel bewunderte. Ich konnte jetzt aus den Katalogen feststellen, dass es sich um das verschollene Ölgemälde „Maria zeigt in mütterlicher Lust den Engeln das schlafende Kind" (Saal III, No. 73) handelt. Das Bildnis der Frau Pachler ist zweimal en miniature kopiert worden; die eine der beiden Kopieen befindet sich mit dem Original bei Frl. Ida Khünl, die andere im Beethovenhaus zu Bonn. — Ein unvollendetes Aquarellporträt der Frau Marie von Josef Teltscher, um 1835 entstanden, ist in Heubergers Schubert-Monographie, 1902, S. 83 reproduziert.

[3] Aldobrand Koschak, geb. zu Cilli am 15. Juli 1759, gest. zu Graz am 16. Februar 1814.

[4] Gest. zu Graz am 26. Juli 1821.

position und spielte Beethovens Sonaten später so verständig und geläufig, dass sie des grossen Meisters eigen Lob errang. Als ihn Frau Pachler nämlich im Jahre 1817 in Wien kennen lernte und ihm einige seiner Klavierstücke vorgespielt hatte, schrieb er ihr[1]):

„. . . Ich habe noch niemand gefunden, der meine Kompositionen so gut vorträgt, als Sie, die grossen Pianonisten nicht ausgenommen, sie haben nur Mechanik oder Affektation. Sie sind die wahre Pflegerin meiner Geisteskinder."

Den ersten Unterricht erhielt das Mädchen während der Jahre 1807 bis 1809 im Vaterhaus von Julius Schneller[2]), damals Professor der Geschichte in Graz, der grossen Einfluss auf Marie nahm, sie für Musik und die Literatur fremder Sprachen begeisterte und wahrscheinlich auch zuerst mit Beethoven in Berührung brachte, dem sie dann durch ihren Schwager Anton[3]) vorgestellt wurde. Als Jenger im Juli 1825 vom Grazer Generalkommando nach Wien versetzt worden war, sandte ihm Frau Pachler, die inzwischen mit Beethoven in Fühlung geblieben war[4]), durch einen Herrn Strasser einen Empfehlungsbrief, der in Verstoss geriet, und später durch den befreundeten Hofschauspieler Rettich[5]) ein anderes Schreiben an Beethoven, das Jenger dem Meister im November 1826 zugleich mit dem ersten Brief überreichte. Über seinen Besuch bei Beethoven schrieb Jenger, der in Wien wegen seines trefflichen Klavierspiels und seiner liebenswürdigen Umgangsformen in der vornehmsten kunstliebenden Gesellschaft verkehrte, an Frau Pachler: Beethoven habe mit Freude von ihrem Musiktalente gesprochen und sich geäussert, es wäre für ihn gescheiter gewesen, zu ihr nach Graz, als zu dem Bruder nach Gneixendorf zu fahren; indessen hoffe er, sie noch in Graz zu sehen. In der Tat sollte Jenger, der in den folgenden Jahren häufig illustre Wiener Gäste zu Pachlers nach Graz brachte, 1827 Beethoven dahin geleiten;

---

[1]) Der Zettel mit diesen Worten ist bei Faust Pachler a. a. O. faksimiliert.

[2]) Julius Franz Schneller, geb. am 9. März 1777 zu Strassburg, seit 1806 Universitätsprofessor in Graz; Philosophielehrer des Dichters Karl Gottfried von Leitner am Lyzeum; verkehrte auch mit Hammer und mit der Pichler. Er wurde später von der österreichischen Zensurbehörde verfolgt und verliess Graz Ende 1823, um sich zu Freiburg i. B. niederzulassen, wo er als Professor der Philosophie am 13. März 1832 starb. Vgl. „Julius Schnellers hinterlassene Werke;" herausgegeben von Ernst Münch 1834 f.

[3]) Anton Pachler hatte ebenso wie Karl in Wien den juridischen Doktorgrad erworben, verbummelte sich aber in der Grosstadt.

[4]) Die Märe von einer tieferen Herzensneigung Beethovens zu Marie Pachler ist der Phantasie seiner ersten Biographen entsprungen und von Dr. Faust Pachler a. a. O. gründlich widerlegt worden.

[5]) Karl Rettich (1805—1878) war 1821—1824 am Wiener Hofburgtheater, 1824 bis 1828 in Graz, 1828—1832 in Kassel, dann kurze Zeit am Hofburgtheater, 1833 bis 1835 in Dresden, 1835—1872 endlich wieder am Hofburgtheater engagiert.

statt dessen traf schon im März die Nachricht vom Tode des Meisters ein[1]).

Nicht nur die feine Bildung und das Musiktalent der Frau Pachler, auch die Unterhaltungsgabe ihres immer lustigen Mannes und die Gastfreundschaft des Ehepaars machten das Pachlersche Haus, das im Zentrum der Stadt, an der Ecke des kleinen „Pfarrgassel" und der grossen Herrengasse stand[2]), zum Rendezvousplatz aller schaffenden und ausübenden

[1]) Die Briefe Jengers an Herrn und Frau Pachler sind im Besitz des Frl. Ida Khüni. Die auf Beethoven und Schubert bezüglichen Stellen habe ich in der „Österreichischen Rundschau" (Bd. IX., No. 5 vom 1. Jänner 1907) zum erstenmal wortgetreu veröffentlicht.

[2]) Das Gebäude, in dem sich auch die sogenannte Rabenschinder-Brauerei der Pachlers befand, trug um 1827 die Konskriptions-Nummern 191—192, früher (von 1785 an) 257—258, 272—273 und 175—176, später 200-201, dann die Orientierungsnummer 32. Mit vieler Mühe gelang es mir, festzustellen, dass dieses Haus, das Schubert fast drei Wochen beherbergte, auf dem Platze des „neuen Thonethofes", eines 1889 erbauten Zinspalais (Pfarrgasse 1, Herrengasse 26—28, Stubenberggasse 2, Frauengasse 7) stand, und zwar gegenüber der 1781 restaurierten Stadtpfarrkirche „zum heiligen Blut", an der Stelle des Pfarrgassenflügels. Der erste Stock des dreigeschossigen Hauses war nach Josephs Pachlers Tode an den Universitätsprofessor Dr. Johann Leeb und seine Gattin Fanny, Anton Prokeschs Stieftante, vermietet. Das Ehepaar Pachler bewohnte den ganzen zweiten Stock der „vorderen Stiege". Die zwölf einfach, aber solid eingerichteten Zimmer waren mit lauter schwarz überzogenen Möbeln ausgestattet und notdürftig mit zwei Ölgemälden, den erwähnten Porträten der Frauen Josepha und Marie Pachler, und einem Kupferstich nach Raphaels Madonna della Sedia geschmückt. Diese ziemlich nüchternen und kahlen Räume dienten als Wohnung für die Familie Pachler und ihre Gäste und als Kanzlei für Dr. Karl Pachler. Die Fremdenzimmer scheinen in der Mitte der Wohnung, also an der Strassenecke gelegen zu sein (Memoiren Dr. Faust Pachlers). Wie aus dem Grundbuch zu ersehen ist, verkaufte die Familie Pachler das Haus, zu dem der gut besuchte Bräuhausgarten in der nahen Neutorgasse (1825: No. 140) gehörte, im Jahre 1850 mit der „radizierten Bräuergerechtsame", die erst 1860 gelöscht wurde, an Elisabeth Jaussner, später verehelichte Kotzbeck; 1881 ging es an Dr. Franz Graf, den jetzigen Bürgermeister von Graz, 1888 an Andreas Franz über. Von diesem erstanden es im selben Jahre die Geschwister Franz, Michael, August und Jacob Thonet, die Besitzer der weltbekannten Wiener Sesselfabrik, zugleich mit den übrigen Teilen des Häuserblocks, auf dessen Komplex sich nun der „neue Thonethof" erhebt, der endlich, nachdem er zuletzt neun Mitglieder der Familie Thonet zu Hausherren gehabt hat, am 31. Mai 1906 mit dem benachbarten „alten Thonethof" von der k. k. priv. allgemeinen Assekuranzgesellschaft in Triest (Assicurazioni Generali) angekauft wurde. — Das beigegebene Bild des alten Pachler-Hauses ist nach einem Aquarell von J. Lisec reproduziert, das 1888, also knapp vor dem Umbau, für die Ortsbildersammlung des steiermärkischen Landesarchivs gemalt wurde. Es gelang mir auch, eine grosse Photographie ausfindig zu machen, die das Haus leider in noch stärkerer Verkürzung zeigt. Herr Robert Graf hat mir dieses zweite Porträt des Pachler-Hauses überlassen, das für das Wiener Schubert-Zimmer bestimmt ist. — Die Weihe des zierlichen Pachler-Hauses, das 100 Schritte von dem Platz meines Schreibpultes stand, kannte niemand

Künstler, die sich in Graz dauernd oder vorübergehend aufhielten. Dichter, Maler und Komponisten, Schauspieler und Sänger trafen sich hier und verbreiteten den Ruf der kunstsinnigen, gastfreundlichen Familie in alle Winde. Im Sommer der Jahre 1824 und 1825 weilte die Hofschauspielerin Sophie Müller, die Schubert, Jenger und die Brüder Anselm und Josef Hüttenbrenner zu ihren Freunden zählte, in Graz[1]) und lernte die Familie Pachler kennen. Ausser dieser lieblichen Muse verkehrten bei Pachlers noch manche andere Wiener Koryphäen, wie Anschütz, mit dem Schubert seit Ende 1821 verkehrte, Löwe und Rettich, der in Graz seine spätere Gattin Julie Gley kennen lernte. Den Dr. Karl nennt sein Sohn den Alterego des Theaterdirektors Johann August Stöger[2]), „für Konzertgeber und alle Bühnenangehörige von Wichtigkeit". Von seiner Mutter aber, die, selbst eine Katholikin, in Graz die protestantische Sitte des Weihnachtsbaumes eingeführt haben soll, erzählt Faust[3]):

„Sie machte ihr Haus zu einem Mittelpunkt der damals noch kleinen Stadt, dort kamen nicht nur Musiker und Musikfreunde, sondern auch Bühnenkünstler ... zusammen. Was Musik trieb, suchte die Anerkennung der Mutter, die Schauspieler ihr Urteil, und alle freuten sich auch ob der liebenswürdigen, witzigen, humoristischen Geselligkeit meines Vaters."

Selbst der populäre Erzherzog Johann, der Protektor des steiermärkischen Musikvereines, suchte die Pachlers einmal in ihrem Heime auf.

In diesem Hause konnte der Name des jungen Komponisten, der in Wien schon von sich reden machte, nicht unbekannt bleiben. Schon im Jahre 1826 lud Frau Pachler, die ihren Mann wohl geistig überragte, den freundlichen Mittelsmann Jenger ein, mit Schubert im Sommer nach Graz

---

mehr. Obwohl hier selbst ein Fremdling, wünsche ich es von Herzen, dass sich die Grazer oder die jetzigen Besitzer des Hauses dazu entschlössen, an der Front des bezeichneten Traktes eine einfache Gedenktafel mit einem Reliefporträt Schuberts anbringen zu lassen. Gleich schräg gegenüber im Pfarrgässchen befindet sich das ähnlich geschmückte Geburtshaus des grossen Barockbaumeisters Johann Bernhard Fischer von Erlach. Solch ein schlichtes Erinnerungszeichen an der Stätte, wo einst ein Grosser geweilt, wirkt oft mehr, als das prunkvollste Monument. Da übrigens bereits das benachbarte Gebäude nach dem neuen Besitzer in „Generali-Hof" umbenannt wurde, wäre es wohl am Platz, diesen Hof nach Franz Schubert neu zu taufen.

[1]) Vgl. „Zeitschrift des hist. Vereins für Steiermark", IV. 3/4 (1906): „Beiträge zur Geschichte des Grazer Theaters" von Otto Erich Deutsch, 1824—1825, 2. Teil, „Die k. k. Hofschauspielerin Sophie Müller in Graz".

[2]) Vgl. do., III. 3./4. (1906), do., 1. Teil, „Das Aushilfstheater in der ständischen Reitschule".

[3]) Vgl. „Neue Freie Presse" vom 11. Februar 1900 (No. 127400): „Aus den Nachlasspapieren eines vergessenen österreichischen Dichters" (Faust Pachler = C. Paul) von Anton Schlossar und „Grazer Tagblatt" vom 18. September 1891 (I. 18): „Faust Pachler und seine Mutter" von Antonius (= Anton Schlossar).

zu kommen. Aber eine Reise von Wien nach Steiermark war damals ein beschwerlich Ding. Da überdies Jenger durch seinen Kanzleidienst gebunden war und Schubert selten mehr als den Nährpfennig besass, so konnten die beiden Freunde der liebenswürdigen Einladung in diesem Jahr nicht nachkommen. Die im folgenden zitierten Briefe Jengers und Schuberts erzählen von den Schwierigkeiten, die sich dem guten Willen entgegenstellten.

Am 1. August 1826 schreibt Jenger an Frau Pachler, er könne, eben von einer Reise in die Heimat zurückgekehrt, von Wien nicht wieder fort.

„... Vielleicht geschieht es noch im Herbste, und kann ich nicht abkommen, so kömmt doch ganz gewiss Freund Schubert und der Mahler Teltscher[1]), welch beyde sich bey Ihnen gnädige Frau vorstellen werden."

Weder Schubert noch Teltscher kamen in diesem Jahre nach Graz, und am 29. Dezember 1826 vertröstete Jenger die ungeduldige Hausfrau auf das nächste Jahr:

„... Freund Schubert hat sichs bestimmt vorgenommen künftiges Jahr nach Grätz zu reisen, doch wenn er nicht mit mir dahin kömmt, so geschieht es wieder nicht, wie heuer. Für den gütigen Antrag, in Inrer neuen grossen Wohnung[2]) mir ein Zimmer zu überlassen, küsse ich Ihnen liebe gnädige Frau die Hände, und werde diesen Antrag seiner Zeit mit dem grössten Vergnügen annehmen."

Am 12. Jänner 1827 schreibt er:

„... Schubert lässt Ihnen gnädige Frau unbekanterweise die Hände küssen, und auch er freut sich sehr, die Bekantschaft einer so warmen Anhängerin an Beethovens Schöpfungen zu machen. Gott gebe, dass unser allseitiger Wunsch, dieses Jahr nach Grätz kommen zu können — in Erfüllung gehe."

---

[1]) Josef Teltscher, geb. zu Brünn um 1800, nach anderen Angaben zu Prag 1802, vorzüglicher Porträtmaler und Lithograph; Freund Schuberts. In den 20er Jahren in Wien tätig. Er besuchte mit Anselm Hüttenbrenner den sterbenden Beethoven und zeichnete ihn auch auf dem Totenbette. Von ihm stammt u. a.: ein lithographiertes Brustbild Schuberts, 1826 entstanden, 1828 datiert, auch mit der Schrift „Ehrenmitglied der Musikvereine zu Grätz und Linz", reproduziert in der „Musik", I. 15/16.; dann die beigegebene Porträtgruppe in Aquarell, Jenger, Anselm Hüttenbrenner und Schubert darstellend, wahrscheinlich im März 1827 entstanden, im Besitz der Frau Ida v. Schweitzer (Wien); ein lithographiertes Bildnis Anselm Hüttenbrenners (Wiener Hofbibliothek); endlich Teltschers Selbstporträt, bei Frl. Ida Khünl, reproduziert bei Heuberger a. a. O., S. 83. In den 30er Jahren übersiedelte Teltscher, nach Schuberts Tod intim mit den Pachlers befreundet, ganz nach Graz und malte dort fast ausschliesslich Aquarell- und Elfenbeinporträts, deren sich noch viele in Grazer Privatbesitz finden. Das Lithographieren gab er in Graz schon auf. Er ertrank am 7. Juli 1837 im Hafen von Phalerus, als er eben einen österreichischen Gesandtschafts-Sekretär vor dem Ertrinken gerettet hatte, infolge eines Schlagflusses.

[2]) Dr. Karl Pachler hatte 1824 nach dem Tod seiner Mutter die Kanzlei vom zweiten in den ersten Stock verlegt, kehrte aber 1826 damit wieder in die restaurierte, vergrösserte Wohnung zurück und vermietete das erste Stockwerk.

Und am 5. Mai:

„... Ich halte dafür, dass es am besten wäre, die Reise nach Grätz zu Anfang des Monats September anzutreten. Schubert bringe ich diessmal ganz gewiss mit, auch ein 2ter Freund, der Litograf Teltscher." [1])

Am 19. Mai schreibt Jenger wieder, dass er seines Dienstes wegen erst im September abkommen könne:

„... Dass Freund Pachler auf meine und meiner Freunde Besuche sich beinahe fürchtet, mag er wohl recht haben. Wir wollen trachten, seine Ahnungen wahr zu machen, worauf wir uns lange schon freuen ... [J. spricht dann scherzhaft von seiner Vergesslichkeit.] Die Hauptsache, alle meine Lieben in Grätz wiederzusehen, vergesse ich darum doch nicht; und im September soll diess Vergnügen mir werden, was auch immer dagegen sich stellen mag."

Endlich schreibt Schubert selber an Frau Pachler [2]), die ihn offenbar einlud, mit Jenger in ihrem Hause abzusteigen:

„Wien am 12. Juny 1827

Euer Wohlgeboren!
Gnädige Frau!

Obwohl ich nicht einsehe, wie ich ein solch freundliches Anerbiethen als Euer Gnaden mir durch das an Jenger gesendete Schreiben bekannt machten, irgend verdiene, noch, ob ich je etwas entgegen zu biethen im Stande seyn werde, so kann ich doch nicht umhin, einer Einladung zuzusagen, wodurch ich nicht nur das vielgepriesene Grätz endlich zu sehen bekomme, sondern überdiess Euer Gnaden persönliche Bekanntschaft zu machen die Ehre habe.

Ich verharre

mit aller Hochachtung
Euer Wohlgeb.
Ergebenster Frz. Schubert."

Als Antwort auf die neuerliche Mahnung der Frau Pachler vom 7. Juni sandte Jenger dieses Billet Schuberts am 16. Juni mit folgendem Begleitschreiben ab:

„... Freund Schuberth war über Ihre gütige Einladung ganz entzückt; und sein Dank und Versprechen, dieser schönen Einladung zu folgen, enthält das beiliegende Blättchen. — Wir beide freuen uns recht herzlich auf den Ausflug in die liebe Steiermark, und ich hoffe auch, dass Sie beste gnädige Frau, mit meinem Reisegefährten recht wohl zufrieden sein werden. — Wir wollen dann wieder einmal so ganz recht der Musik leben, und Schuberth soll manch neues liebes Blümlein in unsern musikalischen Kranz winden. Auch Freund Dor. Carl soll in jeder Hinsicht mit uns zufrieden sein; wir stellen auch an der Bier- und Weinschenke unsern Mann. Wäre doch die Zeit schon da zur Reise; indessen werden diese 10 Wochen auch vergehen, und zwar in angenehmer Hoffnung auf schöne Tage."

---

[1]) Teltscher kam erst 1829 nach Graz.

[2]) Das Original dieses Briefes befindet sich im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde". Die Beilage (aus meinem „Schubert-Brevier") zeigt ein Faksimile.

Endlich konnte der lang gehegte Wunsch der beiden Freunde und der Grazer Mäzenaten verwirklicht werden. Am 30. August kündigt Jenger die bevorstehende Abreise an:

„Künftigen Sontag den 2ten Septber reisen Freund Schubert und ich mit dem Eilwagen[1]) um $^1/_2$10 Uhr Abends hier ab, und hoffen zu Gott am Montag Abends 9 Uhr in Grätz bey Ihnen einzutreffen, worauf wir uns schon herzinniglich freuen. — Nun habe ich noch im Voraus eine grosse Bitte an Freund Dor. Carl anzubringen. — Es sind nehmlich vier liebe gute Freyburger Freunde und Bekannte von Schnellers hier, und zwar Commandeur Baron v. Reinach, 2 Bar. v. Andlau[2]) und der Universitäts Stiftsverwalter Mayer. — Durch diplomatische Ränke habe ich es so einzurichten gewusst, dass diese 4 Landsleute statt über Maria Zell und das Salzkammer Gut, ihre Rückreise ins Vaterland über Grätz, Obersteier, Salzburg, Insbruck etz. antreten. — Dieselben reisen Sonntag früh mit Post[3]) von hier bis Mürzzuschlag, und Montag von da nach Grätz, um an jenem Tage noch ins Theater zu kommen. Dienstag bleiben sie bei uns in Grätz und Mitwoch geht es weiter nach Salzburg. — In Betreff dieser Landsleute bitte ich also den Dor. Carl 1tens Den Andreas Sattinger[4]) — an welchen ich diese Schwaben anweisen werde — zu vermögen, dass sie bei ihm gut bequartirt, und Reinach mit einem Lohnbedienten versehen werde. — 2tens wäre es von Freund Pachler sehr schön, wenn er darauf einwirken wollte, dass Montag ein hübsches Lustspiel und Dienstag wo möglich eine ordentliche Oper allenfalls der Freischütze (od. dgl.) gegegeben würde, damit die Freyburger doch auch in dieser Hinsicht eine gute Idee von Grätz mitnehmen.[5]) Endlich an Sie liebe gnädige Frau richte ich die Bitte, dass wir Dienstags doch bey Ihnen oder Frau v. Leeb die Gros Mama[6]) und Schnellers Angehörige nur auf kurze Zeit Alle sehen könnten, weil den Freyburgern — wenn sie in einem Tage das Merkwürdigste von Grätz sehen wollen — nicht viel Zeit übrig bleibt, überall Besuche zu machen.[7]) . . . Zum Schlusse mein und Schuberts Handküsse."

Die Pachlers waren bereits sehr gespannt, den begabten Lieder-

---

[1]) Die sogenannten Eilwagen der Post fuhren damals dreimal wöchentlich in längstens 28 Stunden von Wien über Wiener-Neustadt, Semmering, Mürzzuschlag, Bruck a. M. nach Graz. Der Fahrpreis betrug 10 fl. 29 kr. C. M., also ungefähr K. 22.— ö. W. Heute fährt man von Wien nach Graz in zirka 4 Stunden um K. 12,50.

[2]) Franz X. B. Frh. v. Andlaw-Birseck, geb. zu Freiburg i. B. am 6. Oktober 1799, gest. zu Bad Homburg am 4. September 1876; grossbzgl. bad. Kammerherr und Geheimrat. Heinrich B. K. Frhr. v. A.-B., geb. am 20. August 1802, gest. auf seinem Gute Hugstetten am 3. März 1871; grossherzogl. bad. Kammerherr. Der jüngere dieser beiden Brüder lebte um 1830 in Wien.

[3]) Offenbar mit einem „Separatwagen" der Post.

[4]) Wahrscheinlich Besitzer eines Grazer Gasthofes.

[5]) Montag wurde zum zweitenmal die Oper „Der Kreuzritter in Ägypten", gegeben, Dienstag die beiden neuen Lustspiele „Röschens Aussteuer" oder „Das Duell" und „Ein Mädchen ist's, und nicht ein Knabe."

[6]) Therese Koschak, die verwitwete Mutter Mariens.

[7]) Von näheren Beziehungen Schuberts zu diesen Freiburgern, die also in Graz mit ihm zusammentrafen, ist nichts bekannt. Jenger erwähnt sie noch manchmal in späteren Briefen an Frau Pachler, die sie in dankbarem Angedenken behielten.

komponisten kennen zu lernen. Der kleine Faust, der damals im achten Lebensjahre stand, wollte vor Erregung und Neugierde gar nicht zu Bette gehen, sondern die spät eintreffenden Gäste noch Montag abends begrüssen. Er sah sie aber erst am nächsten Morgen beim Frühstück, wo Schubert, den Faust schon aus dem lithographierten Porträt von Teltscher kannte, in grünem Frack und weissen Beinkleidern erschien.[1])

Die beiden Freunde, die schon durch die herrliche Reise erquickt waren, wurden durch Ausflüge und musikalische Unterhaltungen mannigfach zertreut. Die Pachlers wohnten in diesem Sommer ausnahmsweise nicht auf dem Hallerschlössel bei Graz. Da aber das Wetter andauernd günstig war, wurden fast alle Tage Partieen in die schöne Umgebung der Stadt unternommen. So kam Schubert, der grosse Naturfreund u. a. auch auf den Schlossberg, wo ihn die herrliche Aussicht, besonders gegen Gösting zu, entzückte, und häufig auf das genannte Schlösschen, das in einem romantischen Park gelegen, von zwei Ecktürmchen flankiert und einem Giebelturm über dem Tor gekrönt, eine herrliche Fernsicht bot, die heute zum Teil durch üppige Bäume verwachsen ist.[2]) In jenem Jahre wurde

[1]) Diese Details blieben dem Jungen stets in Erinnerung, so dass der erwachsene Dr. Faust Pachler, dem manch wertvolle Mitteilung über Schuberts Grazer Aufenthalt zu verdanken ist, noch nach 40 Jahren den Biographen Kreissle genau darüber unterrichten konnte.

[2]) Das „Hallerschlössel", dessen Parkanlagen Schreiner a. a. O. mit den Gärten der Hesperiden verglich, liegt am Fusse des Ruckerlberges (No. 1 und 2), südöstlich von Graz, mit der Aussicht gegen die nahe Stadt. Der urkundliche Name des Gutes ist Sparbersbach; der Volksmund aber hat das dazugehörige Schlösschen nach einem früheren Besitzer Hallerschlössel benannt, wie es auch jetzt noch heisst. Das Schloss stammt aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Seine ältesten Besitzer hiessen v. Wildenstein, Elario, Müller und Dienersperg. 1790 ging es an Karl Friedrich v. Haller, dann an Johann Baptist Micholitsch v. Rosenegg über; 1791 kaufte es Georg Karl v. Haller — nach diesem Geschlecht wurde auch ein österreichisches Reiterregiment, die „Hallerhusaren", benannt; — 1794 kam es an Theresia Edle v. Haller, 1801 an Johann Hofer, 1803 an Virgilius Zuech, der es an Anna Zuech vererbte; und um 1825 endlich kaufte es Dr. Franz Haring, der aber seine Wohnung in der Herrengasse 186, nahe dem Pachlerschen Hause, beibehielt. Die Familie Pachler bewohnte das Hallerschlössel als Mietpartei im Sommer der Jahre 1825 und 1826 ganz (10 Zimmer, Hauskapelle, Billardraum). 1827 hauste der jungverheiratete Besitzer mit seinen zahlreichen Verwandten dort allein. In den Jahren 1828 bis inkl. 1831 wohnten Harings und Pachlers zusammen auf dem Schlössel zum Sommeraufenthalt. Gerade im Sommer 1827 also verliess die Familie Pachler ihre Stadtwohnung nicht. — Nach dem Tode des Dr. Haring (um 1841) ging das Schloss an seine Witwe Anna, geb. Jenise, und ihren Sohn, den Oberleutnant Viktor Haring, über. 1852 kaufte Friedrich Winter das Gut, der damit eine „Schweizerei" verband und Schloss und Park verschönerte, 1857 Josef Huber, 1861 Anastasia Fürstin Wrede, von der es 1871 ihre Kinder Nikolaus, Olga, verwitwete Freiin v. Simbschen, Anastasia, verehelichte Gräfin zu Ortenburg, und Adolf Fürst Wrede erbten. 1883 kaufte Johann Siess die vier Viertel nacheinander

es von dem mit Pachlers befreundeten Besitzer, dem Grazer Advokaten Dr. Franz Haring,[1]) bewohnt, dem die Wiener Gäste stets willkommen waren. Auch Anselm Hüttenbrenner hatte sich natürlich der Gesellschaft angeschlossen, an deren Ausflügen nach Sparbersbach eine schöne junge Witwe teilnahm, für die besonders Jenger schwärmte. An die zärtlichen Huldigungen, die er dieser namenlosen Dame darbrachte, erinnert ein von der lustigen Witwe verfasster Theaterzettel zu einem vielleicht niemals aufgeführten oder gar niemals geschriebenen Scherzspiel, das nach Faust Pachlers Angaben den einladenden Titel führte:

„Der Fussfall im Hallerschlössel" oder „Zwilchens mi nit so!"[2])

Personen:
Harengos — Dr. Franz Haring
Pachleros — Dr. Karl Pachler
Schwammerl — Franz Schubert[3])
Schilcherl — Anselm Hüttenbrenner[4]) etc.

Wer heute durch den herrlichen Park zu dem schönen stillen Schlösschen kommt, wird sich der Wehmut nicht erwehren können. Der zeitentrückte Besucher glaubt zunächst in wohltuendem Anachronismus, jetzt und jetzt müsse Er in seinem grünen Frack aus dem Tor treten und mit seinen Lieben eine grüne Schubertiade aufführen. Will man Ihm aber durch die Einfahrt entgegengehen, so bleibt das betrübte Auge gar bald an einer Inschrift hängen, die den heiteren Traum zerstört. Gegenüber dem

---

an, der sie 1895 an seine Kinder Johann, Olga, Irene, Rudolf und Anna vererbte. Am 1. März 1900 endlich erstand der Grazer Fabrikant Johann Weitzer das Hallerschlössel, der es gründlich restaurieren liess. Nach seinem Tode übernahm es 1904 seine Witwe Juliana Bella Weitzer, die es jetzt bewohnt und am 9. Juni 1905 die in Graz versammelten Tonkünstler zu einer Alt-Wiener Jause lud, um auf dem Schlössel Schuberts Manen zu huldigen. Vgl. „Neue Freie Presse" und „Grazer Tagblatt" vom 13. Juni 1905 (Schubert und das Hallerschlössel" von Otto Erich Deutsch); „Wiener Bilder" und „Das interessante Blatt" vom 14 Juni 1905. — An der Decke des neuen Musikzimmers befindet sich im Hallerschlössel u. a. ein schlechtes Schubertporträt, das wohl aus jüngster Zeit stammt. — Eine alte Ansicht von Graz mit dem Hallerschlössel (Guache 1825), im Besitz des Herrn Prof. Richard Heuberger (Wien), ist in dessen Schubertbuch S. 76 reproduziert. Die beigegebene Abbildung ist nach einer unbezeichneten Lithographie (um 1855, Tondruck, Folio) im steiermärkischen Landesarchiv (Graz) hergestellt, eine Aufnahme von S.-W., die der damalige Besitzer im Privatverlag herausgab, als er das Schloss verkaufen wollte.

[1]) Dr. Haring war Teilnehmer der Leseabende, die damals bei Pachlers und in anderen kunstfreundlichen Grazer Bürgerhäusern zur Pflege klassischer Poesie regelmässig abgehalten wurden. Schneller hatte sie eingeführt.

[2]) D. h.: Zwicken Sie nicht so, werden Sie nicht so zudringlich!

[3]) Dieser Spitzname, der erst in Graz entstanden zu sein scheint, zielt auf Schuberts rundliche kleine Gestalt.

[4]) Anselm liebte den roten steirischen „Schilcherwein".

Tore ist in dem freundlichen Hof eine Gedenktafel angebracht, die ein späterer Besitzer, Johann Siess, vor 22 Jahren schaffen liess. In goldenen Lettern stehen da die etwas merkwürdigen Worte:

„Franz Schubert
verbrachte im September 1827, laut seiner Biographie, in diesem
Schlössel fröhliche Stunden im Kreise lieber Freunde. Dies
zur bleibenden dankbaren Erinnerung an den Liederkönig
im September 1885."

Ausser den fröhlichen Schubertiaden im Freien gab es auch ernste im Pachlerschen Hause, bei denen die Musik mehr zu ihrem Rechte kam. Schubert und Jenger waren es vor allen, die die Gesellschaft mit auserlesener Tonkunst bewirteten. Da ein eigentlicher Sänger meist fehlte, trug Schubert selbst mit seiner zarten, aber innigen Stimme die eigenen Lieder vor, darunter einmal mit besonderem Erfolg das Seidlsche Gedicht „Der Wanderer an den Mond" (op. 80, Nr. 1 „Ich auf der Erd', am Himmel du ..."), das er im Jahre vorher vertont hatte. Am Klavier begleitete ihn dabei natürlich Freund Jenger, mit dem er auch manchmal vierhändige Stücke vortrug. Nicht viel weniger als die Freunde an seiner Kunst mag sich Schubert an dem Klavierspiel der lieben Hausfrau ergötzt haben, die eine besondere Begabung für „musikalische Porträts" verriet, da sie alle Personen ihrer Umgebung, gut charakterisiert oder karikiert, in Tönen konterfeite. Ohne Namensnennung sollen, wie Faust erzählt, die Objekte immer sofort erkannt worden sein und sich selbst staunend agnosziert haben. Bekanntlich schufen auch Couperin, Mozart und Rubinstein solch wohlgetroffene Bildnisse.

In dem einzigen damals erscheinenden Grazer Tagblatt, der amtlichen „Grätzer Zeitung" und ihren drei Beilagen, sucht man vergeblich nach dem Ereignis, das Schuberts Aufenthalt für die Stadt bedeutete. Da er nicht im Hotel abgestiegen war, sondern bei Pachlers wohnte, ist er nicht einmal in der regelmässig geführten Liste der Ankömmlinge und Abreisenden zu finden. Nur die Grazer Musikalienhändler kündigten in dem Blatte vielleicht häufiger als sonst den Verkauf Schubertscher Kompositionen an. Aber der aufmerksame Sucher findet auch in der Wüste dieser Amtszeitung eine erquickende Oase. Und so stiess ich von ungefähr auf eine Anzeige des steiermärkischen Musikvereins, die mir eine freudige Überraschung bereitete. Es ist daraus die bisher unbekannte Tatsache zu lesen, dass Schubert bei einem Wohltätigkeits-Konzerte in Graz mitgewirkt hat; nicht etwa bloss mit seinen Werken, sondern durch seinen eigenen Vortrag. Da der Meister sich — wie Anselm Hüttenbrenner erzählt [1]) — vor dem öffent-

[1]) Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 131.

lichen Auftreten scheute und unseres Wissens überhaupt nur ein paarmal als Begleiter seiner Lieder im Konzertsaal zeigte[1]), so ist dieser Fund, der die Folie für einen zweiten bildet, wohl wertvoll genug, um hier ungekürzt abgedruckt zu werden.

Am Donnerstag, den 6. und Freitag, den 7. September 1827 erschien im „Steiermärkischen Intelligenzblatt", der ersten Beilage der „Grätzer Zeitung" folgende

„Anzeige.

Samstag den 8. September d. J. wird vom steyermärkischen Musikvereine eine grosse musikalische Academie abgehalten, deren voller Ertrag ohne Abzug der Kosten, welche ein Ungenannter zu übernehmen erklärte, der Unterstützung der durch die letzteingetretene Ueberschwemmung[2]) in Nothstand versetzten Bewohner des flachen Landes und den dürftigen Landesschullehrers-Witwen und Waisen, deren jährliche Betheilung dem Musikverein statutenmässig obliegt, zu gleichen Theilen gewidmet wird.

Die Direction des ständ. Theaters hat in Berücksichtigung des wohlthätigen Zweckes für diese Unternehmung dem Vereine ihr Local[3]) bereitwillig überlassen,

---

[1]) Kreissle erwähnt (S. 419 und 444) zwei solche Konzerte, über die ich ergänzend mitteilen kann, dass Schubert am 29. April 1827 (Sonntag mittags) in dem Konzert der Pianistin Fanny Sallamon, in dem auch Mayseder mitwirkte, „statt der angekündigten Arie von Rossini" mit dem Tenoristen Ludwig Tietze das Lied „Der Einsame" (op. 41, 1825) vortrug (vgl. „Wiener Zeitschrift für Kunst etc." vom 10. Mai 1827), und am 20. April 1828 im kleinen Wiener Redoutensaal in dem Konzerte des Waldhornisten Josef Rudolph Lewy-Hoffmann d. J. (geb. 1804 zu Nancy, gest. am 9. Februar 1881 zu Oberlössnitz bei Dresden), das für den ausgezeichneten Bläser komponierte Lied „Auf dem Strome" (op. 119, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Horn- oder Violoncellbegleitung) akkompagnierte, das Lewy in dem Wiener Schubert-Konzert am 26. März 1828 mit Tietze und Schubert zum erstenmal vorgetragen hatte. In einem Konzert desselben Virtuosen am 22. April 1827, im Musikvereinssaal beim „roten Igel", wo auch Eduard Konstantin Lewy (geb. am 3. März 1796 zu St. Avold im Moseldepartement, gest. am 3. Juni 1846 zu Wien, ebenso wie sein jüngerer Bruder damals im Hofopernorchester als Waldhornist beschäftigt) mitwirkte, war Schuberts „Nachtgesang im Walde" (op. 139 b, für vier Männerstimmen und vier Hörner) aufgeführt worden (vgl. „Wiener Theaterzeitung" vom 1. und „Wiener Zeitschrift für Kunst etc." vom 3. Mai 1827). — Bei dem erwähnten einzigen „Privat-Konzert" am 26. März 1828 wirkte Schubert natürlich auch als Begleiter mit, obwohl das Programm darüber nichts berichtet.

[2]) Die Überschwemmung war im Frühjahr 1827 eingetreten und hatte anfangs Juni auch Graz betroffen. Jenger schrieb am 16. Juni 1827 an Frau Pachler: „Aus einem Schreiben von Freund Strasser habe ich ersehen, welche grässliche Verwüstungen die abscheuliche Mur wieder angestellt hat. Ich bedaure recht innig die armen Unglücklichen, und hoffe, dass Sie mit Ihrem Garten doch glücklich daraus gekommen sind."

[3]) Das Grazer „ständische Theater", später „Landestheater" genannt, neben der „Burg", dem heutigen Statthaltereigebäude, wurde 1775 erbaut. Nachdem es in der Christnacht des Jahres 1823 niedergebrannt war, wurde es 1824/1825 zum Teil aus dem Erlös verkaufter ständischer Kanonen wieder aufgebaut. Das heute noch be-

wornach dieselbe im ständ. Theater zur Aufführung kommen wird, weil dessen grösserer Raum und die Beybehaltung der sonstigen Eintrittspreise dem gesammten Publikum die Gelegenheit zur Theilnahme und Widmung eines Beytrages für die Nothleidenden biethet.

Da man bey der Vereinigung sämmtlicher Kunstfreunde der Hauptstadt, bey der gefälligen Mitwirkung eines Künstlers und hochgefeierten Tonsetzers der Residenz und besonders bey der vielfach erprobten Menschenliebe des geehrten Publikums des entsprechenden Erfolgs sich versichert hält, so wird mit Uebergehung aller ferneren Aufforderung zur Wohlthätigkeit lediglich ersucht, dass der Vorbehalt der Herren Abonnenten für ihre Plätze am Tage der Aufführung selbst bis längstens 12 Uhr bey der Inspection des ständ. Theaters im Erdgeschosse des Schauspielhauses angemeldet werden wolle, woselbst auch die sonstigen Bestellungen der Sperrsitze, so wie Abends an der Casse bis längstens 6 Uhr angenommen werden, da man sodann alle nicht vergebenen Plätze dem Publikum öffnen wird.

Vom Ausschusse des steyerm. Musik-Vereines. Grätz, am 4. September 1827."

Dass mit dem „hochgefeierten Tonsetzer aus der Residenz" Franz Schubert gemeint ist, fand ich bald bestätigt. Der Meister scheint übrigens, da Jenger in seinen Briefen nichts davon erwähnte, erst am Dienstag, den 4. September, zur Mitwirkung an dem Konzerte bewogen worden zu sein;[1]) und es ist nicht ausgeschlossen, dass er sich damit dem Musikverein zum Dank für die Ehrung vom Jahre 1823 neuerlich oder zum erstenmal erkenntlich zeigen wollte. Es bleibt ja immerhin die Möglichkeit offen, dass Anselm Hüttenbrenner die h-moll Symphonie irrtümlicherweise für sich behielt, Schubert sie ihm dann gutmütig überliess und den Verein jetzt dafür entschädigte. Übrigens erzählt die erwähnte „Chronik des steiermärkischen Musikvereins" zwar von zwei Konzerten im Jahre 1827, deren Erträge einmal den verarmten Bewohnern der Stadt Graz, das andere Mal denen des flachen Landes zugute kam;[2]) aber von Schubert berichtet sie in diesem Zusammenhange nichts.

Unter den Zetteln des ständischen Theaters, die in der Bibliothek des Grazer „Joanneums" verwahrt werden, fand ich bald auch das wertvolle Programm dieses interessanten Konzertes. Es sei hier gleichfalls im Wortlaut wiedergegeben.[3])

---

stehende „Theater am Franzensplatz" ist jetzt mit dem neuen Grazer Stadttheater technisch vereinigt. Die beigegebene Abbildung ist nach einer gerade 1827 erschienenen Lithographie Trentsenskys (Wien) hergestellt, die der kleinen, aber wertvollen Monographie des Dr. A. J. Polsterer über Graz als Beilage diente.

[1]) In einem noch ausführlicheren „Aufruf", der im „Aufmerksamen", dem dritten Beiblatt, auch am 6. September erschien, aber wohl schon vor dem 4. geschrieben wurde und zu derselben Akademie einlud, ist Schuberts Mitwirkung noch nicht einmal angedeutet.

[2]) Das Konzert für die „Bewohner des Pomeriums von Grätz" hatte schon am 14. Juni 1827 stattgefunden. — Noch im selben Jahre wurden in Graz Wohltätigkeitsvorstellungen für die bei den grossen Bränden in Maria-Zell (1./2. November) und in Luttenberg (12. November) Verarmten arrangiert.

[3]) Faksimile im Anhang.

„Heute Samstag den 8. September 1827
wird von dem von allerhöchst Sr. Majestät gnädigst bestätigten Musikverein für Steyermark
Ein grosses
Vocal- und Instrumental-Concert
im ständischen Schauspielhause,
welches von dessen Direction in Berücksichtigung des Zweckes bereitwillig überlassen wurde,
bey doppelter Wachsbeleuchtung aufgeführt werden;
dessen voller Ertrag ohne Abzug der Kosten, welche von einem ungenannten getragen werden, der Unterstützung der durch die letzte Ueberschwemmung in Nothstand versetzten Bewohner des flachen Landes, und der dürftigen Landschullehrers Witwen und Waisen zu gleichen Theilen gewidmet ist.

Vorkommende Stücke:

Erste Abtheilung:

1. Ouverture zur Oper: Der Berggeist von Spohr.
2. Normanns Gesang aus Walter Scotts Fräulein vom See, für Tenor mit Pianoforte, componirt und begleitet von Hrn. Franz Schubert, auswärtigem Ehrenmitgliede des steyermärkischen Musik-Vereins.[1])
3. Erster Satz des Clavierconcertes in a moll von Hummel.
4. Chor aus dem Oratorium: das befreyte Deutschland, von Spohr.

Zweite Abtheilung:

1. Chor für 2 Sopran und 2 Alt Stimmen von Franz Schubert.
2. Polonaise für die Violine mit Orchester (a dur,) von Pechatscheck.
3. Duett aus der Oper: Andronico, von Mercadante, vorgetragen von Zöglingen der Gesangausbildungsschule der Frau Marianne Czegka geb. v. Auernhammer.[2])
4. Geist der Liebe, von Mathisson, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen von Franz Schubert.[3])
5. Ouverture und Chor von Meyerbeer.

Abermahls widmet der Musik-Verein die ihm statutenmässig zukommende Einnahme dem Wohlthätigkeits-Zwecke, und dieser, wie die gefällige Mitwirkung eines Tonsetzers, dessen geistvolle Werke selbst das ferne Ausland kennt und bewundert, verbürgen den zahlreichen Zuspruch des grossmüthigen kunstsinnigen Publikums.

Die Eintrittspreise bleiben, ohne Beschränkung der Grossmuth, die im ständischen Theater ausser dem Abonnement festgesetzten; und Sperrsitze sind am Tage der Aufführung bis 12 Uhr in der ständ. Theater-Inspections-Kanzley im Schauspielhause, und Abends bis 6 Uhr an der Casse zu bekommen.

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr".

Über den Erfolg dieser Akademie war nichts zu ermitteln. Dass die sonst so gesprächigen vormärzlichen Zeitungen und Zeitschriften darüber nichts berichteten, wird uns um so weniger wundern, wenn wir hören, dass die beiden grössten belletristischen Organe Wiens, Bäuerles „All-

[1]) „Die Nacht bricht bald herein ...", Nr. 5 des Liederzyklus op. 52.
[2]) Sängerin, von 1827 bis 1831 Gesangslehrerin des steiermärkischen Musikvereins.
[3]) „Der Abend schleiert Flur und Hain ..."; op. 11, Nr. 3, 1822 entstanden und zum erstenmal am 25. April 1822 im landständischen Saal zu Wien aufgeführt.

gemeine Theaterzeitung" und Schickhs „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", die jeden Kulissentratsch und Virtuosenrummel begünstigten, Schuberts einziges Konzert im Frühjahr 1828 einfach totschwiegen. —

Auch nach dem Gute Wildbach[1]), das die Witwe Anna Massegg, eine Tante Dr. Karl Pachlers, bewirtschaftete, fuhr die fröhliche Gesellschaft am 10. September[2]) in mehreren Wagen hinaus, wobei die drei Freunde im ersten, die Pachlers im zweiten Gefährte sassen[3]). Auf dem schönen Gute, das auch damals in einigen Stunden von Graz zu erreichen war, fanden die drei Kumpane — Schubert, Jenger und Anselm Hüttenbrenner —, die dem guten Weine wacker zusprachen, in den sechs aufblühenden Töchtern der Frau Massegg lustige Kameraden zu tollen Streichen. Die Wildbacher Familientradition[4]) weiss zu erzählen, dass die älteste Tochter Maria, die damals im 24. Lebensjahr stand, Schubertsche Lieder vorgesungen habe. Die beiden Töchter dieser Maria können sich an deren Erzählungen von Schubert genau erinnern. Frau Marie Kronaus berichtet, dass Schubert von dem Gesang ihrer Mutter zu Tränen gerührt worden sei, und Frau Anna Pendl schreibt darüber:

„Sie sprach noch in ihren alten Tagen mit Rührung und Glückseligkeit davon,

---

[1]) Gut und Schloss Wildbach liegt bei Deutsch-Landsberg, südwestlich von Graz, an der hohen Lasnitz. Der gute Schilcherwein dieser Gegend ist landbekannt. Das Schloss wurde 1532 von Sigmund von Wildenstein — auch die ersten Besitzer von Sparbersbach gehörten diesem Geschlechte an — als Jagdschloss erbaut. Kajetan Graf v. Wildenstein verkaufte es 1792 an Josef v. Mossmüller; 1795 ging es an Johann Nep. v. Kalchberg über, den wir auch schon kennen, 1799 an Xaver Grafen v. Lichtenberg, von dem es am 9. September 1801 Johann Massegg erstand. Nach dessen Tod, am 19. Jänner 1823, erbte seine Witwe Anna, geb. Tax, das bescheidene Gut, die es am 14. Juli 1826 ihren sieben Kindern Maria (später verehelichte Berthold), Anna (Marussig), Josepha (Zeithammer), Friedrich (früh verstorben), Johanna (Peitler), Theresia (Egner) und Fanny (Hoffer) überliess, deren Vormund Dr. Karl Pachler wurde. Am 19. Februar 1888, nach dem Tode der Frau Johanna Peitler, erbten ihre Kinder Frau Henriette Miburko, Dr. Hans Peitler (1) und Frau Martina Keiser (2) das Gut. Im Jahre 1903 ging das Drittel der Frau Miburko an ihre Söhne Dr. Heinrich, Eugen (3) und Dr. Max Miburko (4) über. Wildbach hat jetzt die vier bezeichneten Besitzer. — Das Schloss wurde wahrscheinlich schon im 18. Jahrhundert umgebaut und war bis 1865 landesfürstliches Leben. Das beigegebene Bildchen ist nach dem 250. Blatt des Albums „Lithographierte Ansichten der steiermärkischen Städte, Märkte und Schlösser, gesammelt und herausgegeben von J. F. Kaiser, Gratz" reproduziert, das aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts stammt. Die Wildbacher Schubertiade fand in dem sogenannten „blauen Zimmer" statt, das im ersten Stock gegen den malerischen Garten zu liegt.

[2]) Das Datum erhellt aus einem später zitierten Briefe Jengers.

[3]) Man denkt unwillkürlich an die Ausflüge der Wiener Schubertianer nach Atzenbrugg bei St. Pölten (Nied.-Öst.), die Schwind und Kupelwieser verherrlicht haben.

[4]) Mitteilungen des Herrn Finanzprokuratur-Sekretärs Dr. Max Miburko (Graz).

dass sie damals als junges Mädchen das Glück gehabt habe, einige der schönsten Lieder Schuberts — u. a. nannte sie stets den „Wanderer" — ihm selbst vorzusingen; die Klavierbegleitung habe jedoch nicht Schubert selbst besorgt, sondern ihr Musiklehrer Fuchs aus Frauental bei Deutsch-Landsberg, Vater des Komponisten und jetzigen Professors am Wiener Konservatorium Robert Fuchs und des verstorbenen Hofkapellmeisters Johann Fuchs [1]. Schubert sei sehr befriedigt gewesen von dem Vortrage der Lieder, sowie von dem Aufenthalt in Wildbach, und sei mit dem Versprechen geschieden, nächstes Jahr seinen Besuch in Wildbach zu wiederholen."

Es wird auch erzählt, dass Schubert die damals 14 jährige jüngste Tochter Fanny väterlich geküsst habe; wie die anderen Schwestern, so behielt auch sie den Meister, dessen Kunst sie später begeisterte, immer in guter Erinnerung. Man gibt ferner an, dass Dr. Anton Pachler, der ältere Bruder Karls, und der Maler Teltscher damals mit nach Wildbach kamen. Teltscher weilte aber, wie bereits erwähnt, in diesem Jahre nicht in Steiermark und kam mit der Familie Massegg erst später in Berührung, als er Frl. Johanna porträtierte. Das Bild ging bei Teltschers Tod verloren. — Eine andere Schwester Anna (Nani) schrieb am 25. Oktober 1827 Frau Pachler aus Wildbach [2]:

„Wenn Sie einmal dem Jenger schreiben, so bitte ich wohl recht viele herzliche Grüsse von uns allen zu schreiben. — Unvergesslich ist uns der Tag, den Sie, mit den andern lieben Begleitern bey uns zugebracht haben, u. ich dachte mir schon oft im Stillen, diesen Tag möchte ich mir noch einmal zurücke rufen, u. dass er recht lange dauern sollte, den so etwas werden wir wieder lange entbehren müssen, u. wir wissen gar nicht wie uns diese Ehre zu Theil geworden ist, diese liebe Gesellschaft in unserem Hause gehabt zu haben . . ."

Dieser bisher unbekannte Brief verrät schon eine Ahnung der Wildbacher Wirte von der Bedeutung ihres Gastes. — Auch Anselm Hüttenbrenner erwähnt am 23. Februar 1858 in einem Briefe an Ferdinand Luib [3]) die Wildbacher Exkursion:

„Ein Jahr vor seinem Tode besuchte mich Schubert in Grätz, wo er meine Gattin u. Kinder kennen lernte. Von dort machten wir einen Ausflug nach Wildbach, einem freundlichen Schlosse, wo er den echten Schilcherwein bestens goutirte [4]. —"

An einer Stalltür war in Wildbach noch lange Zeit ein Porträt Schuberts, wahrscheinlich Teltschers Lithographie, zu sehen, die der Meister vielleicht selbst in heiterer Laune dort angeheftet oder später seinen Wirten geschickt hat, wenn sie nicht Teltscher nach dem Tode Schuberts hinbrachte. Frau Martina Keiser erinnert sich noch heute an das Bild.

---

[1]) Johann Nepomuk Fuchs (1842—1899).

[2]) Aus dem Nachlass der Familie Pachler auf der Grazer Universitäts-Bibliothek.

[3]) Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 140. — Original im Historischen Museum der Stadt Wien.

[4]) Es wird erzählt, dass jeder der Gäste eine Flasche Wein bekam, der brave Schwammerl aber zwei.

Am 12. September fuhr die Gesellschaft wieder nach Graz zurück[1].

Ein „Cassa-Haupt-Buch" des Dr. Karl Pachler aus dieser Zeit, das ich unter den fünf riesigen Faszikeln des Spezialarchivs „Pachler" im steiermärkischen Landesarchiv fand, verzeichnet am 11. und 12. September 1827 keine Eintragung, während es sonst sehr regelmässig geführt ist. Aber am 13. notiert Dr. Karl, der also wohl auch in Wildbach war, unter seinen Ausgaben: „dem Fiaker nach Wildbach s. Trinkgeld — 20 fl. W. W. — 40 kr. C. M." (ca. 17 K. ö. W.). Auch zwei andere Eintragungen am 16. mögen Schubert und Jenger verschuldet haben: „2 Pfeifenköpfe — 8 kr. C. M." und „der Frau zur Haushaltung — 100 fl. W. W." (d. s. 84 K.). —

Von einem Besuche Schuberts im Grazer Theater ist uns Authentisches bekannt. Anselm Hüttenbrenner, der in seinen Memoiren merkwürdigerweise den Grazer Aufenthalt Schuberts nur flüchtig erwähnt[2], berichtet, dass er mit dem Meister im Grazer Theater Meyerbeers „Crociato" in guter Besetzung gehört habe, dass aber die Oper auf Schubert einen ungünstigen Eindruck machte. Schon nach dem ersten Akte sagte er zu Hüttenbrenner: „Du, ich halts nimmer aus; gehen wir ins Freie!" Anselm bemerkt dazu sehr naiv, dass die späteren Opern Meyerbeers („Robert der Teufel", „Die Hugenotten" und „Der Prophet") dem Meister, „so wie ich ihn kannte", sicher gefallen hätten.

Dem schon früher zitierten Grazer „Aufmerksamen" vom 15. September 1827 ist zu entnehmen, dass Meyerbeers damals in ganz Europa sehr beliebte Oper „Il Crociato in Egitto" (Text von Schuberts Freund Josef Kupelwieser) am 1. September mit glänzendem Erfolge in Graz zum erstenmal gegeben wurde. Aber nur aus den Theaterzetteln war zu ersehen, dass die Oper am 3., 5. und 10. wiederholt wurde. Da Schubert am Abend des 3. September erst eintraf und am 10. nicht in Graz weilte, muss er die Oper am 5. besucht haben. Gerade an diesem Tage wurde merkwürdigerweise der Inhalt des Librettos auf dem Programm

[1] In Wildbach sollen lange Zeit hindurch einige Schubert-Manuskripte verwahrt worden sein. Eines davon habe der ehemalige Oboist des Grazer Stadttheaters Heinrich Fischer, der als Musiklehrer in Wildbach geweilt haben soll, um 1860 zum Geschenk bekommen. Dieses Blatt, das jetzt Frau Marie Radler-Warnhanek, die Tochter eines Jugendfreundes Fischers, in Graz besitzt, trägt u. a. die Autogramme von elf Ländlern, von denen einige unbekannt waren, als sie Wilhelm Kienzl (a. a. O., vgl. Anm. 1) veröffentlichte. Vor kurzem sind diese Ländler, die Schubert 1816 für eine Violine ohne Begleitung schrieb, in einer Bearbeitung bei Karl Grüninger in Stuttgart erschienen. Der neue Herausgeber vermerkt irrtümlich, dass die Ländler in Wildbach entstanden seien. Den Nachkommen der Witwe Massegg ist von den Schubert-Manuskripten nichts bekannt; auch von dem Oboisten Fischer wissen sie nichts.

[2] Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 123, 140 und 141.

abgedruckt. Die Kritik [1]) rühmte bei der Grazer Aufführung besonders das vom Kapellmeister Schürer geleitete Chorpersonal, das durch die Kapelle des Infanterie-Regiments Graf Haugwitz [2]) verstärkte Orchester, die prächtige Ausstattung und nicht zuletzt die Solisten, Frau Henriette La Roche (Armand d'Orville), die im Sommer vorher erst engagiert und zu deren Vorteil die Premiere gegeben worden war [3]), und Herrn Marschall (Grossmeister). Als Sultan Aladin wirkte Johann Nestroy [4]) mit, der seit 1826 neben Wenzel Scholz und Karl Rott am Grazer Theater tätig war und erst 1831 vom Direktor Carl ins Theater an der Wien berufen wurde. Nestroy kannte Schubert längst, und die beiden so verschieden gearteten Alt-Wiener mögen sich in Graz recht freudig begrüsst haben.

Von anderen Opern wurden in den Schuberttagen am 9. September Webers „Freischütz", am 13. Boieldieu's „Weisse Frau", am 15. Carafa's „Klausner", am 17. Aubers „Maurer und Schlosser" und am 19. dessen „Konzert am Hofe" gegeben. Friedrich Burmeister [5]) vom kgl. Hoftheater in Dresden gastierte am 6. September in dem Lustspiel „Die beiden Billets". Am 8. wurde Ifflands Schauspiel „Die Mündel" aufgeführt, nachdem das Schauspielensemble (darunter Madame Johanna Liebich, die Gattin Stögers, Karl Rettich, Christian Bergmann und Ignatz Pusch) aus Triest zurückgekehrt war, wo Stöger eine Filiale führte. Das übrige Repertoire des Grazer Theaters dürfte Schubert kaum angezogen haben.

---

[1]) Vgl. „Wiener Theaterzeitung" vom 22. November 1827 (Nr. 141).

[2]) Ihr Kapellmeister war Karl Tarrant, der 1826 bis 1830 in der Schule des Musikvereins Oboe und Fagott lehrte.

[3]) Diese Sängerin ist offenbar mit der ersten Gattin Karl von La Roches identisch, Henriette Wagner, die Tochter eines Kollegen, die der grosse Schauspieler 1815 in Danzig geheiratet hatte. Sie starb vor 1833. La Roche wirkte 1827 in Weimar.

[4]) Johann Nestroy, Schauspieler und Possendichter, geb. zu Wien am 7. Dezember 1802, gest. zu Graz am 25. Mai 1862. Im Besitze einer zwar nicht umfangreichen, aber sympathischen Basstimme, trieb er zuerst eifrig Gesangstudien und betrat seine dramatische Laufbahn auf einer Liebhaberbühne am 6. Dezember 1821 als Sänger, in der Partie des Gouverneurs in Grétrys „Richard Löwenherz", debütierte am 24. August 1822 in Kärnten als Sarastro, ging 1823 nach Amsterdam und 1825 nach Brünn, wo er bereits auch als Schauspieler auftrat. In Graz, wo er vom Mai 1826 bis Oktober 1829 noch in beiden Fächern tätig war, schrieb er nach dem Durchfall der Posse „Der Zettelträger Papp" (15. Dezember 1827) sein erstes erfolgreiches Zauberspiel „Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen", das am 20. Dezember 1828 zu seinem Benefize aufgeführt wurde. Der noch zu erwähnende Theater-Kapellmeister Kinsky sollte die Musik dazu schreiben, was ihm aber nicht gelingen wollte. So schrieb sie denn Nestroys Kollege Rott, und später vertonte Adolf Müller sen. die Gesangtexte von neuem, als das Stück im April 1829 im Wiener Josefstädter Theater Aufnahme fand. — Seit 1822 hatte Nestroy in Konzerten wiederholt die zweite Basstimme in Schubertschen Männerquartetten gesungen.

[5]) Friedrich Burmeister (1771—1851), ein feiner Komiker.

Mit einer seiner eigenen Opern machte der Meister in Graz traurige Erfahrungen, die ihn damals allerdings nicht mehr überrascht haben mochten. An die Gattung der Theater-Direktoren und -Kapellmeister musste er sich schon gewöhnt haben.

In der Zeit vom September 1821 bis zum Februar 1822 hatte Schubert nach einem Text des befreundeten Dichters Franz v. Schober die dreiaktige Oper „Alfonso und Estrella" komponiert. Schober bemühte sich acht Jahre hindurch vergeblich, der Oper auf einem der Theater in Wien, Dresden, Prag, Berlin oder Pest zur Aufführung zu verhelfen. Schubert wollte 1827 in Graz damit sein Glück versuchen. Der Fürsprache des Dr. Karl Pachler hatte es Schubert wohl zu verdanken, dass er in dessen und Anselm Hüttenbrenners Gegenwart dem Grazer Theaterkapellmeister Joseph Kinsky [1]), der geneigt war, die Oper aufzuführen, einige Nummern daraus am Klavier vorspielen durfte. Hüttenbrenner erzählt in seinen Memoiren [2]):

„Kinsky bemerkte dabei, dass Schubert dem Orchester und den Chören eine zu schwere Bürde auferlegt habe, und fragte ihn, ob es ihm recht sei, dass manche Nummern, die in Cis- und Fis-dur geschrieben waren, vom Copisten um einen halben Ton tiefer transponirt werden dürften, wozu Schubert zwar einwilligte, aber, wie mir vorkam, ungern."

Dr. Faust Pachler erinnerte sich an eine oder zwei Orchesterproben dieses Werkes im Grazer Theater [3]) und sprach auch die Vermutung aus, dass Schuberts 1823 entstandene dreiaktige Oper „Fierrabras" in Graz ohne Erfolg geprobt worden sei. Da es den Anschein hatte, als wollte die Direktion „Alfonso und Estrella" aufführen, schickte Schubert später die Partitur der Oper von Wien aus an seinen Gönner Pachler, in dessen Schrank sie einen langen Schlaf zu tun dachte. In Graz kam der „Alfonso" niemals zur Aufführung, da die Oper gar bald als „viel zu schwierig" beiseite gelegt wurde. Von dem Schicksal dieses Werkes wird später noch die Rede sein.

(Ein Schluss-Artikel folgt im nächsten Heft.)

---

[1]) Joseph Kinsky, auch Kinky genannt, um 1790 zu Olmütz geboren, zuerst als Korrepetitor am Kärntnertortheater tätig, 1823—1833 Kapellmeister am ständischen Theater zu Graz, dann am Josefstädter Theater in Wien; starb als Komponist in seiner Vaterstadt.

[2]) Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 123.

[3]) Nach Faust Pachlers, bei Kreissle S. 249 angeführten Mitteilungen, war es der Orchesterdirektor des ständischen Theaters, Kapellmeister und Lehrer des steiermärkischen Musikvereins, Eduard Hysel (1766 zu Hengsberg in Steiermark geboren, 1813—1818 Direktor des Grazer Theaters, gestorben am 15. September 1841 als Ehrenbürger von Graz), der bei den Proben zu „Alfonso und Estrella" erklärte, „es sei unmöglich, zu spielen, was Schubert verlange". In diesem Falle erscheint mir aber Anselm Hüttenbrenner als der bessere Gewährsmann, da er aus eigener Erinnerung erzählt.

SCHUBERTS WERKE FÜR KLAVIER ZU VIER HÄNDEN

von Dr. Hermann Wetzel-Stettin

Es wird heute viel geklagt, unsere »Musikliebe« und »-pflege« sei nicht die rechte; sie ermangle bei all ihren hohen Ansprüchen der Wärme und Innigkeit. Ernste und bedeutsame Stimmen haben uns des versichert, doch die Leute vom Tage hören nicht darauf; es brächte ihnen keinen Erfolg.

Der ruht bei den „verstärkten Orchestern“, bei den Virtuosen der Finger und der Kehle im blendenden Milieu des Konzertsaales der Grossstädte. Wer aber ernsthaft glaubt, hier nur seien wahre, künstlerische Wirkungen zu erleben, der hat sie wohl noch nie gekostet, oder sein Geschmack ist bereits überreizt und abgestumpft.

Dass die Veräusserlichung unseres Musiklebens bereits — oder doch bald — auf dem Höhepunkt angelangt sein muss, dafür spricht manches. Das urteilsfähige Publikum hat die Orchesterausbrüche neuesten Stiles satt und flieht vor ihrem Lärm zu stilleren Genüssen: das Quartett, das Trio und verwandte vornehme Ensembles steigen in der Gunst zusehends. Man verfolgt mit Liebe die Fäden, die vier Geigen zum Quartett zusammenflechten, man nimmt mit Behagen die quellenden Töne einer Klarinette, eines Hornes auf; man ist bescheidener und doch zugleich vornehmer und anspruchsvoller geworden.

Wo anders aber wendet man sich damit hin, als wo unsere Altvorderen ihr künstlerisches Entzücken fanden, in die stillen Räume, wo echte und feine Hausmusik erklingt, für die wir nur den überkommenen Namen: „Kammermusik“ wissen, und deren Blütetage wir in den Zeiten der Perücke und des Reifrocks suchen. Wir lächeln gern über diese Gestalten, — hätten wir nur ihre Kunstpflege!

Wollen wir sie uns denn nicht wiederschaffen? Können denn nicht vier Menschen, die Herzen voller Musik, im Freundeskreise selig miteinander sein? Und kann der Konzertsaal diese Seligkeit ersetzen?

Auch heute noch gibt es stille Räume, Menschen, die ihren Frieden suchen, durch ein gemeinsames Schönheitsbedürfnis dort versammelt; die

Werke der Unsterblichen, die für solche Zirkel schrieben, sie leben ebenfalls heute noch mit ihrem ganzen Zauberreiz; erweckt sie nur zu neuem Leben, so werden sie euch das Herz bewegen wie jenen, die sie zum ersten Male erklingen hörten.

Und wie viele Namen harren hier noch der Wiedergeburt, Namen, die bis vor kurzem oder heute noch fast keiner kannte. Wer erschrak nicht freudig, wenn er zum ersten Male erlebte, welch ein Künstler uns in dall Abaco, in Fasch, in Stamitz und vielen anderen wiedergeschenkt wurde?

Doch wir brauchen nicht erst der vermittelnden Forscherarbeit eines Riemann und so vieler anderer, um Neues zu erleben. Unter den Werken unserer Meister, deren Namen in aller Munde sind, haben noch viele für die meisten von uns nicht gelebt.

Franz Schubert, der Unerschöpfliche, er ist nur zum bescheidensten Teile ausgeschöpft, und diese Zeilen wollen dazu anregen, dass dieser lebendige Quell nicht ungenossen im Stillen rinne.

Es ist erstaunlich, welcher Unkenntnis seine Werke selbst unter Musikern begegnen, und eine Anschmeichelung seines Werkes für Klavier zu vier Händen ist wohl kein überflüssiges Beginnen.

Wer spielt denn heute überhaupt vierhändig? Nicht dass er in Hast und Eile die Hauptorchester-Werke und ein paar Kammermusiken mit einem Genossen durchgehaspelt hat; wer hat sich denn heute in die wirklich bedeutende, wenn auch eng umgrenzte Welt der Original-Klavierwerke für zwei Spieler eingelebt? Das Klavier ist leider allzusehr zur Einsamkeit verdammt, nur mit der Violine und der Singstimme ist es in einen engeren Bund getreten; doch schon beim Trio und Quartett klagt man, und nicht mit Unrecht, es fiele zu sehr aus der Gemeinschaft heraus. Der feinsinnige E. T. A. Hoffmann tadelt sogar Beethovens Konzerte wegen dieses Mangels. Ein Geiger ist zudem eine andere Spezies der Gattung musicus, sein Empfindungsleben vibriert um eine Nuance anders, als das des Pianisten; warum hätte er sich denn auch gerade die Geige zum Ausdrucksorgan seines Empfindens gewählt? Ich verstehe mich erst ganz mit einem Pianisten gleicher künstlerischer Richtung, der Geiger wird lieber mit einem Künstler seines Instrumentes in Gefühlsaustausch treten. Ein gut zusammengesetztes Streichquartett tut so Wunder im Zusammenfühlen des Stimmungsgehaltes; gleichtun kann es ihm nur ein ähnlich von Natur zur Vereinigung bestimmtes Ensemble, eine Holzbläsergruppe oder zwei Spieler am Klavier.

Es lohnt wohl, eine Antwort zu suchen auf die Frage, weshalb sich heute so selten zwei Klavierspieler zur liebevollen Wiedergabe des Klavierduo zusammenfinden. Zweifellos, — man findet wenig Gegenliebe für

diesen Gedanken. Das vierhändige Spiel dünkt den meisten gegenüber den solistischen Leistungen etwas Minderwertiges zu sein. Ist es das nun wirklich an sich, oder schilt man diese Kunst nur, weil man sie nicht zu üben versteht?

Es ist zunächst gar nicht einzusehen, weshalb nicht eine grosse Sonate eines Meisters für zwei Spieler etwas rein kompositorisch Gleichwertiges sein und, vorausgesetzt, dass sie in die rechten Hände kommt, nicht zu restloser Wirkung zu bringen sein sollte? Man meint gemeinhin, die Meister hätten nur gelegentlich, auf Bitten guter Freunde, für vier Hände gesetzt; zum Ausdrucke dessen, was sie ihrem Klaviere anzuvertrauen gehabt hätten, genügten zwei Hände, und so sei der Satz für zwei Spieler eher ein Kuriosum als eine vollauf zu würdigende Kunstleistung.

Dass nun nicht nur eine Laune, sondern ein Bedürfnis nach einem gesteigerten Ausdrucksfaktor die Komponisten zum Satze für vier Hände drängte, ist angesichts des Gehaltes der Werke, die die Besten unter ihnen in dies Gewand kleideten, gar nicht von der Hand zu weisen.

Man denke an Bachs Konzerte für zwei und drei Klaviere, Mozarts Sonaten, Beethovens Waldstein-Variationen, viele Werke der Komponisten der nachklassischen Zeit, vor allem an das Werk Schuberts, um sich sofort klar zu sein, dass von seiten all dieser Grossen dieser Stilgattung eine Bedeutung beigelegt wurde, die ganz ungerechtfertigt von den nachschaffenden Künstlern übersehen wird. Wenn auch in der Mehrzahl der Fälle ein Spieler genügte, um dem Komponisten Interpret seiner Gedanken zu sein, und die Meister bei grösserer und komplizierterer Anlage ihrer Werke sich lieber an ein Ensemble von Streichern und Bläsern, für sich oder neben dem Klaviere, zuletzt an das Orchester wandten, so bleiben doch genügend Fälle, wo ihnen nur das Klavier von zwei Spielern gespielt, den adäquaten Ausdruck für ihre Gedanken vermitteln konnte. Und was uns hier vor allem von Schubert hinterlassen wurde, stellt sich ebenbürtig neben die Gruppen seiner Kammermusik- und Solo-Klavierwerke.

Schubert steht als Komponist für Klavier zu vier Händen an erster Stelle. Eine Fülle von Werken dieser Art, vom kleinen Tanz bis zum gewaltigen zyklischen Werke, hat er geschrieben, und all sein Fühlen, seine stürmische Kraft, wie sein wehmütiges Sichsehnen, seine naive Liebenswürdigkeit, seinen Ernst und Trotz finden wir darin niedergelegt.

Suchen wir zunächst, bevor wir einzelnen Werken uns zuwenden, einige bezeichnende Gesichtspunkte für seinen Klavierstil im allgemeinen zu gewinnen. Er charakterisiert sich unterschiedlich von dem seiner unmittelbaren klassischen Vorgänger, durch das bewusste Streben, dem Instrumente allen Klangzauber zu entlocken, den es zu spenden vermag. Die nach Schönheitsreizen lechzende Seele des Romantikers spricht aus

seinen klanggesättigten Harmonieen; wem solche Töne im Innern erklangen, der hing mit ganzer Inbrunst am Hier, und suchte seine echte Weise zu ergründen.

Doch Schubert ist nicht nur (neben Weber) der Vater der Romantik in der Musik. Wie diesen möchten wir ihn einen Klassiker nennen. Die gefährliche Klippe, wo das thematische Bilden und Formen, der Nerv alles wahrhaft tief berührenden Künstlerschaffens, sich verliert in eine Scheinwelt leeren Klanggepräges, taucht in der Kunst seiner reiferen Jahre gar nicht mehr auf. Es ist ja gerade der Übertrieb immer neuer Bildungskeime, der der Einheitlichkeit seines Schaffens gefährlich wird. Dieses übervolle Herz weiss sich nicht zu erschöpfen. Und es will sich keine Schranken auferlegen; doch bergen nicht diese „Längen" oft die entzückendsten Wendungen seiner Sprache?

Urteilt erst ein Hörer aus der Ferne künftiger Zeiten über die Werke, die das 19. Jahrhundert gab, schärfer und gerechter, als wir es (tausendfach mit diesem Schaffen unserer Zeit verknüpft) vermögen, so wird er auch bestimmter als unsere übersättigten Ohren es vermögen, den Missklang vernehmen, der viele Werke der Meister dieser Zeit trübt, den Missklang, den das Unverhältnis zwischen Gehalt und Form weckte. Man wird dann bei vielen hören, dass die Gleichung: Form gleich Inhalt nicht aufging. Ob auch bei Schubert? Wir glauben, wenn bei irgendeinem Romantiker, so wird man bei diesem zu allen Zeiten anerkennen, dass die Einfachheit und der Adel seiner Erfindungen mit der Süsse und Pracht ihrer Einkleidung zu Wundern verwachsen, die nur einem ganz ursprünglichen Genie gelingen konnten, und die den Gedanken, als gingen sie in unangemessenen prahlerischen Kleidern einher, nie aufkommen lassen. Ihre äussere Schönheit ist einzig ein Widerschein des geistigen Gehaltes. Von aussen ist da nichts hinzugetan.

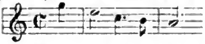
Was er für vier Hände bestimmte, ist nie ein Arrangement. Es lag ihm fern, seine Geisteskinder in ein prunkvolles, ihnen nicht passendes Kleid zu stecken. Er wusste wohl, wo der bescheidenere Stil am Platze war. Seine Walzer, Ländler und Ecossaisen zeigen ihn. Sie sind einzig in der Knappheit der Mittel. Und wie unzugänglich sie jeder Zutat sind, zeigen Liszts Bearbeitungen, schroff gesagt: Entstellungen. Wie anders schreiten dagegen seine Märsche und Polonaisen einher. Doch handelt es sich hier nicht um ein blosses Draufgeben von Tonmassen; mit Verdopplungen lässt sich wohl dicker, aber durchaus nicht glänzender schreiben. Wie aber strahlen hier die verschiedenen Lagen ihren eigentümlichen Glanz aus. Sicher sind Orchestereffekte vorbildlich, doch haben sie auf dem Klavier ganz neue und echt klaviermässig empfundene Instrumentaleffekte wachgerufen.

Selbst die bescheidneren Sachen stellen der Übertragung für zwei Hände, auch eines Virtuosen, Hemmnisse entgegen, die nur unter Verzicht auf Feinheiten des Satzes zu nehmen sind. Die grossen Werke sind vollends unübertragbar. Diese Beobachtung sollte zu denken geben und überzeugen, dass es eine Pflicht ist für alle wahren Verehrer Schuberts unter den Pianisten (deren freilich leider nur wenige sind), den Schatz seiner Klavierwerke zu vier Händen nicht ungenutzt liegen zu lassen, sondern ihn zu heben, und zwar in seiner ganzen Echtheit. Man empfindet heute schon stark die Öde der Konzertprogramme, deren erschreckende Einseitigkeit erst durch die Statistik zutage treten würde. Schuberts Werke zu vier Händen fehlen bis heute auf diesem Verzeichnis, nicht zum Lobe unserer Spieler.

Ein Einwurf allerdings, der fast stets herangezogen wird, zur Erklärung, weshalb das Spiel zu vier Händen nicht gepflegt wird, ist nicht ganz von der Hand zu weisen.

Die räumliche und mithin technische Beengtheit der Spieler soll sie in der Ausdrucksfreiheit behindern. Es ist nicht zu leugnen, vieles in den Werken liegt unbequem, man würde, sässe man allein vor den Tasten, es sich bequemer machen. Doch ist das ein Grund, Meisterwerke ersten Ranges unbeachtet zu lassen? Ist die technische Schwierigkeit (eine solche wäre es doch) jemals ein Hindernis, und nicht vielmehr ein Ansporn gewesen, trotz allem zum geistigen Gehalte eines solchen Werkes vorzudringen? Zudem lässt sich die physische Beengtheit, die wohl bisweilen lästig fallen mag, sehr mindern. Wir hoffen kaum darauf, dass ein erfinderischer Instrumentenbauer ein Klavier mit doppelter Mittellage ersinnen wird, wiewohl es eine schöne Aufgabe voll interessanter technischer Probleme wäre. Aber auch unter den heute gegebenen Verhältnissen liesse sich vieles bessern. Die Werke liegen nur in Textausgaben vor. Nie hat ein Herausgeber es unternommen, auf Grund genauester eigener Spielerfahrungen eine praktische Ausgabe zu veranstalten. Eine solche müsste aber, neben einem sorgfältigen Fingersatze, der dem oft schrägen Sitze des Spielers Rechnung zu tragen hätte, vor allem die Verteilung der Partieen an die beiden Hände jedes Spielers praktisch einrichten. Denn so wie es Schubert hinschrieb, ist allerdings vieles fast unausführbar.

Ebenso ist der Anteil, den jeder Spieler an der Ausführung zu nehmen hat, aus praktischen Gründen vielfach anders zu bemessen, als es der Komponist hinschrieb. Wer den Werken in dieser Absicht einmal ernstlich zu Leibe gegangen ist, wird erstaunt sein, wie viele Stellen, wenn sie nur richtig verteilt werden, ganz bequem spielbar werden. Alle solche für die meisten Spieler erforderlichen Anweisungen fehlen aber in den Ausgaben von heute.

Einiges, was von Schuberts Instrumentalstil im allgemeinen zu sagen ist, möge hier, soweit es unser Gebiet berührt, gestreift werden. Wir bewundern den unerschöpflichen, stets neuen Strom seiner Melodik. Doch bedenke man, all seine tausend Einfälle ermöglichen es ihm noch nicht, unter den Symphonikern einer der ersten zu heissen. Aneinanderreihungen, sei es der schönsten Einfälle, schaffen noch kein Gebäude, wie es, um aus den Klavierwerken zu vier Händen eins der meisterlichsten Beispiele zu nennen, die grosse Sonate in C, Grand Duo genannt (in Wirklichkeit ein Klavierauszug einer Symphonie), darstellt. Hier wächst alles organisch, scheinbar aus sich selbst, von innen heraus. Eine Zweitaktgruppe  ist der Keim, aus dem alle Zweige, Blüten und Ranken des ersten Satzes herstammen. Eine solche, fast tendenziöse Einheitlichkeit des thematischen Bildens und Formens ist geradezu unerhört und findet sich natürlich nur als Ausnahmefall auch bei Schubert; er zeigt aber, welch eine Beherrschung des Instrumentalstils dem Liedersänger eigen war. Unbedenklicher als seine Vorgänger konnte er sich aber auch diesem liebevollen Drehen und Wenden eines thematischen Edelsteines hingeben. Sein, gegenüber Haydns, Mozarts und Beethovens strenger Harmonik, üppig erweitertes Tonalitätsbewusstsein machte es ihm leicht, seine Gedanken, rhythmisch und metrisch, ja selbst melodisch kaum berührt, in stets neuer harmonischer Beleuchtung erstrahlen zu lassen. Wenn man recht hat, von einem Charakter der Tonarten zu sprechen, so muss es bei Schubert am Platze sein. Dabei bemerken wir an ihm ein Feingefühl im Gegenüberstellen solcher Charaktere, wie es die Klassiker nicht besassen. Seine Vorliebe für terzverwandte Tonarten und die planmässige Ausbeutung der aus diesen Kombinationen erblühenden Wirkungen ist eins seiner Zaubermittel, mit denen er uns immer neu umfängt.

Doch nicht nur in der Erweiterung der Tonalität ist er ein Neuerer, auch rhythmisch und metrisch überrascht er uns überall. Man vergleiche, um einen Begriff zu bekommen, welche unerhörten Werte hier vorliegen, einige Sonatenanfänge Schuberts mit denen Beethovens oder Mozarts. Bei diesen wird es jedem auf diesem Gebiete bewanderten Musiker bald gelingen, die Anordnung der metrischen Symmetrieen und ihre Störungen, sowie die rhythmischen Konturen zu bestimmen. Welche Probleme gibt dagegen Schubert auf! Ein Hinweis auf seine Werke op. 55, 42, 140 und 103 möge dem Fachmanne genügen, um einzusehen, dass hier eine terra incognita vorliegt, auf der man sich erst ahnend und tappend zu bewegen vermag. Aber der Laie, der reproduzierende Künstler, haben sie nicht alle ihren ungetrübten Genuss an diesen Bildungen, klingt nicht ihr Innerstes mit ihnen wider? Das ist eben das Wunderbare an diesen

Themen, dass sie unserem Gefühl altvertraut klingen, dass sie uns mühelos und selbstverständlich in ihren Bann ziehen, wie ein schlichtes Volkslied; gehen wir aber daran, uns Rechenschaft zu geben von ihrem Bau, so zeigt es sich, dass sie ganz anders gefügt sind als alles, was wir schlicht zu nennen gewohnt sind. Sie sind zwar auch schlicht und überzeugend, aber von Schubertscher Art, und eben nur solcher.

Es muss hier genügen, gesagt zu haben, dass die Metrik und Rhythmik Schuberts, wie die aller Genies, durchaus eigenartige Züge aufweist. Im allgemeinen zeigt die Musik des 19. Jahrhunderts Verfallerscheinungen, die sich darin kundgeben, dass das Gesetz, in das Nacheinander der Tonfolgen periodische Ordnung durch Aufstellen von Symmetrieen im grossen wie im kleinen zu bringen, immer lässiger und ungefährer erfüllt wird. Die Kunst Berlioz', Liszts und Wagners ist nur unter diesem Gesichtspunkte formal zu fassen. Auch Schuberts Periodenbau weist manche ungefüge, die Grenze der Wohlverständlichkeit streifende Reckungen einzelner Glieder auf. Solche die Wege formalen Ebenmasses überflutende Bildungen treten aber zurück gegenüber seinen „klassischen" Stellen. Zudem vergönnte es ihm das Schicksal nicht, Werke zu schaffen, aus denen die adlige Ruhe des abgeklärten, in sich selbst völlig abgeschlossenen Meisters spricht. Auch Beethoven gelingt es erst in den späten Werken, auf „Kühnheiten" freiwillig Verzicht zu leisten und grosse Massen beherrscht und gewaltig, aber nicht ungestüm und tobend aufzutürmen. Immerhin müssen wir Schubert vorwiegend einen Klassiker nennen, neben den Grossen Und was kann man mehr von ihm sagen? Gleichzeitig war er es, der am stärksten „den neuen Ton" angab, der widerklang und weiterlebte in dem musikalischen Fühlen des Jahrhunderts nach ihm bis heute.

Wir mussten ausführlicher andeuten, was die Schubertsche Instrumentalkunst allgemein kennzeichnet, um nun mit dem Hinweise, dass sich all diese Erscheinungen in seinen Klavierwerken zu vier Händen klar ausprägen, erneut ihre musikalische Bedeutung hinreichend betont zu haben. Es geht nicht an, Schubert als Instrumentalisten zu vernachlässigen; kein ernster Musiker tut es, es geht aber auch nicht an, sein Werk für zwei Spieler unbeachtet zu lassen, und das tun alle. Keiner nimmt sich die Mühe, es sich vertraut zu machen. Auf diese Versündigung am Geiste Schuberts sollte mit diesen Zeilen hingewiesen werden.

Um schliesslich aus der Fülle des Schönen das Bedeutendste nachzuweisen, seien hier noch einigen Hauptwerken besondere Hinweise gewidmet.

Schubert hat während seiner ganzen Schaffenszeit, also etwa von 1810—1828, Werke für Klavier zu vier Händen geschrieben. Das verschwenderische Draufgeben der Mittel, wie es in jenem Jugendopus, der Phantasie von 1810, bei dem genialen Knaben nicht wundernehmen darf,

war es also nicht allein, was ihn zu dieser Stilgattung hinzog. Der immer mehr und mehr zum vollendeten Satztechniker heranreifende Jüngling und Mann kehrte stets zu dem Ensemble zweier Spieler zurück. Und so stehen als die Hauptmarksteine dieses seines Schaffens da:

Aus dem Jahre 1818: das Divertissement à la Hongroise, die Variationen in e-moll (Beethoven gewidmet) und (den bibliographischen Angaben zufolge) die f-moll Phantasie op. 103. Selbst wenn man Schuberts erstaunliche Frühreife in Betracht zieht, so scheint es doch unfasslich, dass ein Einundzwanzigjähriger dieses Werk geschaffen haben sollte, in dem sich eine seltene Grösse der Empfindung mit der Meisterschaft einer freien, vorbildlosen Formbehandlung paart.

Man spricht immer von dem Erstarren, dem die Sonatenform seit Beethoven ausgesetzt sei, und weist als einzig möglichen Weitergang auf die „psychologische Formgebung" hin, wo der Themenverkettung durch stets neue zugrunde liegende poetische Probleme unerschöpflich neue Wege gewiesen seien, bedenkt aber nicht, dass die Anlehnung an eine poetische Idee seit Kuhnau fast bei jedem Meister nicht selten zu finden ist, dass diese Bezugnahme auf ein gedankliches Substrat wohl ein parallel gehender Faktor sein mag, dass er aber nie prinzipielle Bedeutung für die Formgebung eines rein nach eigenen immanenten (d. h. aus den Gesetzen der Metrik, Rhythmik und Harmonik fliessenden) Regeln gebauten Werkes gewinnen darf. Neben dem späten Beethoven ist nun keiner so genial wie der junge Schubert hier vorgegangen; und seine f-moll Phantasie, wie die in C-dur, op. 15, zeigen neben seinen offiziell „Sonaten" genannten Werken, welcher Erweiterungen und Weiterformungen die Sonate der Klassiker bedürftig und fähig ist. Hier liegen Ansätze zu ganz neuen Wegen, leider ungekannt und unbeachtet, da der Pfadfinder allzufrüh von seiner Entdeckungsarbeit abgerufen wurde. Welch herrliche Aussichten auf unentdeckte Gefilde sind uns da verschlossen geblieben!

Die Geistesverwandtschaft Schuberts mit seinem bewunderten Vorbilde Beethoven ist überall zu erkennen. Wie dieser, so fand auch Schubert im Thema mit Variationen das ureigenste Gebiet seiner instrumentalen Schöpfertätigkeit. Höchste Schlichtheit der Mittel vereinigen sich hier wieder mit ganz neuen Wirkungen zu dem rätselhaften Gesamtzauber, der von diesen Werken ausfliesst. Die Polyphonie, deren vier geschickte Hände fähig sind, bot ihm hinreichende Gelegenheit, seiner Erfindungsgabe freies Spiel zu lassen. Aus dem Jahre 1824 stammt Schuberts Hauptvariationen-Werk, op. 35. in As-dur, das freilich an Brillanz durch das über ein Thema von Herold op. 82 a aus dem Jahre 1827 noch übertroffen wird.

Ebenfalls im Jahre 1824 schrieb er sein interessantestes und geistig

bedeutendstes Werk für vier Hände. Es ist dies die Sonate in C, von den Verlegern Diabelli als „Grand Duo" herausgegeben. Wie schon angedeutet, ist der erste Satz ein geradezu unübertroffenes Muster einheitlicher und knappster thematischer Erfindung. Der zweite Satz erscheint in seinen drei Themen etwas lose gefügt und nicht so wie die übrigen Sätze „gearbeitet", birgt aber eine herrliche Fülle Schubertschen Melodieengoldes. Das Scherzo ist in seiner eisernen Rhythmik, die in ununterbrochnen gleichen Unterteilungstriolen klopft, nur mit den aus Beethovens späterer Zeit zu vergleichen. Im letzten Satze tollt Übermut, mit Keckheit und Witz gepaart, der einen jubelnden Abschluss des Werkes, wie nur noch in den Symphonieen des jungen Beethoven, zu Wege bringt.

Alles, die breite Anlage, die Grösse und Schlichtheit der Themen, vollends der für Schubertsche Ansprüche unklaviermässige Satz, der vom Spieler und Hörer fortwährend Vorstellungen bestimmter Instrumentaleffekte fordert, lässt uns dem Urteile Schumanns, Joachims und anderer unbedingt zustimmen, dass das Duo eine verkappte Symphonie darstellt. Reissmann berichtet von der verloren gegangenen Partitur einer solchen, auf die der Meister und seine Freunde grosse Stücke hielten. Sie ist bis heute nicht gefunden, und auch die Frage, ob auch im „Duo" nicht ein vierhändiger Auszug vorliegt, als Ersatz für den Verlust, hat noch keine Beantwortung gefunden.

Ähnlich liegt es unserer Meinung nach mit dem grossen Allegro „Lebensstürme" aus Schuberts letztem Lebensjahre (Mai 1828). Wir haben hier unzweifelhaft den ersten Satz einer gross angelegten Symphonie, die, hätte sie ihr Schöpfer vollenden können, mit Ehren neben dem grossen Wunderwerke in C-dur aus dem gleichen Jahre bestehen würde.

Doch wir wollen nicht wünschen, was uns versagt ist; geniessen wir, was wir besitzen, lassen wir Schuberts grosse Werke nicht tot in den Schränken liegen, und vor allem: degradieren wir sie nicht zur Hausmusik im schlimmen Sinne, der dem Worte heute leider folgt. Sie sind zu gut, zu gross, zu bedeutend, als dass sie von Dilettanten ohne ernstliches musikalisches wie technisches Eindringen in ihrer Wirkung zur Darstellung gebracht werden könnten. Echte Künstler müssen sich ihrer liebevoll annehmen, und sie können gewiss sein, dass es an Erfolg vor echten Liebhabern ihnen nicht fehlen wird.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

UNBEKANNTE KOMPOSITIONEN FRANZ SCHUBERTS

von Dr. Eusebius Mandyczewski-Wien

Die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Gesamtausgabe der Werke von Franz Schubert ist im Jahre 1897 mit der Veröffentlichung eines Supplementbandes abgeschlossen worden. In diesem haben verschiedene Kompositionen Aufnahme gefunden; teils solche, die aus sachlichen Gründen in die Serien der Gesamtausgabe nicht eingereiht wurden, sei es, weil sie unvollendet geblieben waren oder nur unvollständig sich erhalten haben, teils solche, die erst während des Erscheinens der 1884 begonnenen Gesamtausgabe bekannt geworden waren. Das Bild, das die Gesamtausgabe von der wunderbaren und fabelhaften Tätigkeit Schuberts, von seinem geradezu unermesslich reichen inneren Leben gibt, ist wohl das vollkommenste und treueste, das man bisher erhielt, und wird nicht mehr wesentlich zu ergänzen sein. Gleichwohl wissen wir auch von Werken zu erzählen, die verloren gegangen sind, und brauchen die Hoffnung nicht aufzugeben, dass ein günstiger Zufall sie wieder einmal ans Tageslicht bringt. Was mir im Laufe der letzten zehn Jahre bekannt geworden ist, ist gewiss nicht hervorragend; aber das Interesse an einem Wunder, wie Franz Schubert, kann uns so erfüllen, dass uns selbst unbedeutende Kleinigkeiten, wenn sie ihn berühren, oder von ihm kommen, durch ihre Anmut und unverfälschte Art lieb werden können. Sammeln sich im Lauf der Zeit noch solche Überbleibsel an, so mögen sie vielleicht einmal auch hinreichenden Stoff zu einem zweiten Supplement der Gesamtausgabe bieten. Einstweilen sei die Gelegenheit, die sich in diesem Schubertheft der „Musik" bietet, ergriffen, zwei solcher Kleinigkeiten den Liebhabern Schubertscher Musik mitzuteilen.

Die Komposition des Goetheschen Gedichts „Jägers Abendlied", die Schubert unter seinen ersten Liedern (in opus 3) im Sommer 1821 veröffentlicht hat, und die bis auf den heutigen Tag zu seinen schönsten Stücken dieser Art zählt, ist, wie wir sehen, nicht seine erste Komposition dieses Gedichts. Sie stammt aus dem Jahre 1816; aber schon ein Jahr früher hatte Schubert das Gedicht einmal komponiert. Ein Vergleich der beiden Kompositionen zeigt deutlich, welch grossen Fortschritt Schubert in dem einen Jahr gemacht hat. Das war freilich das Jahr 1815, in dem Schubert nicht weniger als 150 Lieder komponiert hat, die mehrstimmigen, die ihn in diesem Fach doch auch förderten, ausgenommen. Die erste, in unserer heutigen Musikbeilage zum erstenmal veröffentlichte Komposition zeigt noch manchen Zumsteeg'schen Zug. Ganz besonders der Anfang. Und die Wiederholung der C-dur Kadenz nach vier Takten ist noch eine formelle Unbehilflichkeit. Aber vom fünften Takt an hebt sich die Melodie in ihrer breiteren Anlage über Zumsteeg schon hinaus, und das mit dem Inhalt der Worte so schön übereinstimmende Gegenüberstellen von Moll und Dur in der Schlusspartie des Liedes, wie auch der Ausdruck der Frage in den letzten Tönen der Melodie selbst, sind ganz Schubert eigen. Nur die Begleitung hat noch keinen Stimmungsgehalt, wie

er so wundervoll in der zweiten Komposition getroffen ist. Und hierin scheint mir der grösste Fortschritt zu liegen, weil er ein Fortschritt des instrumentalisten Schubert ist. Dass beide Kompositionen im zweiteiligen Takt, beide in B-Tonarten, beide „Sehr langsam", beide sehr leise gehalten sind, erklärt sich aus der Stimmung des Gedichts. Aber dass Schubert im Erfassen der Stimmung jedesmal gleich sicher ist, zeugt von der Tiefe seines Gefühls. Denn so weit wir ihn kennen, können wir fast mit Sicherheit annehmen, dass er die erste Komposition längst vergessen hatte, als er, von Goethes Gedicht von neuem ergriffen, die zweite schuf. Entstanden doch etwa 180 Kompositionen verschiedenster Art, darunter etwa 150 Lieder, die Singspiele „Fernando", „Die Freunde von Salamanka", „Der Spiegelritter", „Claudian von Villa Bella", die Tragische Symphonie, die B-dur Messe, die Kantate „Prometheus", das lateinische „Stabat Mater" u. v. a. zwischen den beiden.

Das „Ständchen" für vier Männerstimmen bietet mehr persönliches als sachliches Interesse. Schubert nennt es einfach „Quartetto", und wir können annehmen, dass es von vier Angehörigen der nächsten Umgebung Schuberts wirklich benutzt wurde. Solostimmen sind es gewiss, und der Text dürfte auch von Schubert herrühren. Leicht wird man gewahr, wie das Stückchen auf den Klang angelegt ist: ein Zug nach dem Sinnlichen, der allen Männerchören Schuberts so viel zu ihrer Unverwüstlichkeit beigetragen hat. So bescheiden dieses Ständchen ist: Melodie, Form, Stimmführung u. dgl. zeigen den reifen, erfahrenen Komponisten, und man dürfte, bei allem Mangel äusserer Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung der Komposition, nicht fehlgehen, wenn man es in Schuberts schönste Zeit setzt, ganz allgemein gesagt: nach 1818. Trotzdem wird es kaum mehr mit Sicherheit festzustellen sein, wem das Ständchen galt.

Beide hier mitgeteilten Stücke haben sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten.



SCHUBERTIANA

BÜCHER

57. **Max Vancsa: Schubert und seine Verleger.** Vortrag, gehalten in der 11. Schubertiade des Wiener Schubertbundes am 16. März 1905. Abgedruckt im 42. Jahresbericht des Schubertbundes (1904/05); selbständig erschienen im Selbstverlag des Verfassers, Wien 1905, dann in Kommission bei H. und J. Schellbach (Sallmayer), Wien.

Vancsas Thema berührt sich mit einem von dem eifrigen Wiener Major-Auditor Alexander Hajdecki im „Neuen Wiener Tagblatt“ (November 1903, wiederabgedruckt in der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung“, 1903, IV. Nr. 48) behandelten; denn Beethovens Verleger waren auch Schuberts, ja auch Chopin's Verleger. Es wäre lohnend zu verfolgen, wie verschieden sich die beiden Meister zu den bösen Wiener Musikhändlern verhalten haben: Beethoven, der Mann, der die „Höllenhunde“, „gemeinen Kaufleute“ und „Erzflegel“ stets zu überlisten suchte, und Schubert, das Kind, das gegen solche Menschen einfach nicht aufkam, das seinem Unwillen nur in Worten Luft machte. So wenn er z. B. einmal der Firma Cappi und Diabelli (Brief vom 10. April 1823) vorwarf, dass sie ihm „auf eine gar feine Art“ 50 fl. zu entlocken wusste, ähnlich wie später Chopin an einen Freund (1. Dezember 1830) schrieb, dass ihn der schlaue Haslinger „höflich, aber auf eine feine listige Weise dazu bewegen will, ihm meine Kompositionen gratis zu überlassen.“ Vancsa lässt erst die Wiener Musik-Verleger der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts defilieren, meist Italiener und selbst Musiker und Komponisten, die den Kunst- zugleich mit dem Musikverlag betrieben. Gleich hier muss ich abschweifen, um ergänzend daran zu erinnern, dass die Wurzeln der von Aloys Senefelder selbst gepflanzten und später so üppig blühenden Wiener Lithographie im Musikverlag staken. Als Senefelder nach seiner grossartigen Erfindung (1797) über München, wo 1798 das erste Notenblatt lithographiert worden war, Offenbach und London im Jahre 1801 nach Wien pilgerte, um sich dort durchzusetzen, kam er gleich mit Ignaz Sauer, dem späteren Kompagnon Leidesdorfs, in unangenehme Berührung, da sich Sauer als sachverständiger Kunsthändler gegen ein Privilegium für Senefelder aussprach. Dennoch setzte dieser 1803 sein Ansuchen durch, nachdem er am 19. Dezember 1801 und am 1. Dezember 1802 bei der niederösterreichischen Landesregierung die legitimierenden Dokumente eingereicht hatte, denen das erstemal u. a. „zwei verschiedene Musikproben von je drei und vier Zeilen“, das zweitemal ein „Wiener Studenten-Marsch“, ein einseitig bedrucktes Blatt, als Probe beilag, der erste in Wien entstandene Steindruck. Als Senefelder 1803 sein zunächst zehnjähriges Privilegium, das er schon 1805 an Steiner und Krasniczky verkaufte, in der Tasche hatte, verlegte er als erstes Stück der „k. k. privil. chemischen Druckerey“ das Opus 12 seines Kompagnons, des Münchener Hofmusikers Franz Gleissner (geb. 1760), „Six Duos pour deux Flutes“. Dann folgten die Ouverturen zu Mozarts „Titus“, „Cosi fan tutte“, „Die Hochzeit des Figaro“, Haydns „Winzertanz“ und „Der Winter“ aus den „vier Jahreszeiten“, später verschiedene Kompositionen von Beethoven, Cherubini, Diabelli, Isouard, Mozart und Stegmayer. In zwei Monaten hatte

Senefelder schon 21 lithographierte Musikstücke verlegt, die aber ihrer primitiven Form wegen mit dem zierlichen Wiener Notenstich einstweilen nicht konkurrieren konnten und nur ganz spärlichen Gewinn abwarfen. Weil aber Senefelder auch mit seinem Kattundruck in Wien wenig Erfolg hatte, setzte er mit Gleissner den Musikverlag doch bis 1805 fort. In diesem Jahre verkaufte er nicht nur sein Privilegium an die beiden genannten Herren um 600, sondern auch ein neues Verfahren für Metallplatten an den eben in Wien anwesenden Komponisten Ignaz Joseph Pleyel um 2000 fl. Noch bis zu seiner Abreise von Wien, im Oktober 1806, war Senefelder wie Gleissner für kargen Lohn bei Steiner engagiert, für dessen Anstalt er meist Titelblätter von Musikalien schuf. Als Senefelder Wien verliess, hatte die chemische Druckerei, die von der Kaisergasse in der Josefstadt ins Paternostergassel der inneren Stadt übersiedelt war, bereits 547 Verlagsstücke aufzuweisen. Im Jahre 1819 ging das Senefelder-Steinersche Privilegium zu Ende. Über diese Dinge orientiert man sich am besten durch die Geschichte der Lithographie bei Perchl, Aufseesser, Kann, Holland und Meder. — Vancsa, der darauf nicht eingeht, erzählt Näheres nur von den Wiener Kunst- und Musikalienhändlern, die für Schubert direkt in Betracht kamen. Das waren nicht nur die grossen Firmen: Artaria, Steiner und Haslinger, Cappi und Diabelli; sondern auch die kleineren: Sauer und Leidesdorf, A. Pennauer, Thaddäus Weigl, die Schuberts Berühmtheit angemessen schienen. Leider hat Vancsa das reiche Thema nicht erschöpft. Er berichtet nicht einmal all das Wenige, was wir von diesen Verlegern wissen (vgl. die verschiedenen Musik-Lexika und Wurzbachs biogr. Lexikon), ja er zitiert auch nicht die neun Briefe Schuberts an die Verleger, deren Antworten und Einladungen und die sieben anderen Episteln, in denen der Meister von den Verlegern spricht. Es ist natürlich nicht am Platze, all das Fehlende hier nachzutragen. Ich muss mit aller Bescheidenheit darauf hinweisen, dass die bezüglichen Stellen jetzt leicht in meinem Brevier zu finden sind, und beschränke mich im übrigen darauf, zur Ergänzung der Vancsaschen Schrift folgenden Kalender über Schuberts Verkehr mit den Verlegern mitzuteilen:

Vor 1820 — Schuberts erfolgloses Angebot dreier Streichquartette bei Domenico Artaria (Artaria & Comp., gegr. 1780). Spaun bemüht sich bei Breitkopf & Härtel (Leipzig, gegr. 1719), Sonnleithner bei Cappi & Diabelli (gegr. 1796) und bei Steiner & Hasslinger (gegr. 1803) ebenso vergebens, den Verlag Schubertscher Lieder zu erwirken.

April 1821 bis Februar 1823 — Cappi & Diabelli: Opus 1 bis incl. 18 in Kommission; ferner eine Walzervariation in einer Sammlung.

August 1822 — Josef Hüttenbrenner bemüht sich ohne Erfolg, Carl Friedrich Peters (Leipzig, gegr. 1800) zur Herausgabe Schubertscher Werke zu bewegen.

1823—1828 — Anton Diabelli & Comp.: Opus 19, 32, 41, 44 bis incl. 51, 62, 67, 68, 71 bis incl. 76, 85, 86, 97.

April 1823 bis Anfang 1825,
dann 1826—1827 — Sauer & Leidesdorf: Opus 20 bis incl. 30, 35, 40, 59, 69 („52"); ferner drei Walzer in zwei Sammlungen.

Anfang bis Mai 1825,
dann Juni bis September 1826 — Cappi & Czerny: Opus 33, 34, 36, 37, 38; 60, 61, 65.

August 1825 bis Mai 1826,
dann 1828 — A. Pennauer (1825 gegr.): Opus 31, 39, 42, 43, 55, 56, 64, 66, 87.

April 1826 — Matthias Artaria: Opus 52, 53, 54.

April 1826 bis August 1828 — Thaddäus Weigl (Kunst- und Industrie-Komptoir, gegr. 1803): Opus 57, 58, 63, 84, 88, 95.

Sommer 1826 — Hans Georg Nägelis (Zürich, gegr. 1792) Einladung, Schubert möge ihm eine Sonate für eine Sammlung überlassen, die nicht zustande kam.

August 1826 — Schuberts zunächst erfolglose Angebote an Breitkopf & Härtel und H. A. Probst (Leipzig).

Jänner 1827 bis 1828 — Tobias Haslinger: Opus 77 bis incl. 83, 89, 90, 91; ferner den „Grätzer Galopp" und die Lieder „Grab und Mond", „Wein und Liebe" in zwei Sammlungen.

1827 — Artaria & Comp.: Opus 70.

Februar 1828 — Einladung von B Schotts Söhne (Mainz, gegr. 1773) an Schubert, der bis zum Oktober erfolglos mit der Firma unterhandelte.

Ostern 1828 — M. J. Leidesdorf: Opus 92, 94, 108.

Mai 1828 — J. A. Kienreich (Graz): Opus 93 („90").

Juni bis August 1828 — Einladung von Brüggemann (Halberstadt) an Schubert, Klavierkompositionen für eine Sammlung und andere Werke beizustellen, die trotz der Zustimmung Schuberts dort nicht verlegt wurden.

Sommer 1828 — Franz Schuberts Selbstverlag (ohne Verlegernamen): Opus 96, 106.

September 1828 — H. A. Probst (nach langen Unterhandlungen): Opus 100.

Ausserdem erschien op. 8, No. 3 als Beilage zu „Sartoris malerischem Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden", Wien bei Doll, 6. Jahrgang, 1818; ferner folgende Lieder als Beilagen zu Schickhs „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", Wien, gedruckt bei Anton Strauss: op. 32 am 9. Dezember 1820; op. 58, No. 2 am 30. Juni und op. 173, No. 4 am 8. Dezember 1821; op. 73 am 7. Mai und op. 68 am 30. Juli 1822; op. 71 am 25. März und op. 72 am 30. Dezember 1823; op. 41 am 12. März 1825; op. 96, No. 3 und „Trost im Liede" am 23. Juni 1827; „Im Frühling" am 16., op. 101 und „Fülle der Liebe" am 25. September 1828.

Im Einzelnen habe ich zu Vancsas Arbeit noch folgendes zu bemerken: Cappi und Diabelli schieden nicht 1824 (S. 5), sondern schon 1823 voneinander. — Joseph Weigl siegte 1826 über Schubert und andere in der Konkurrenz für die Stelle eines Vizehof-, nicht Hofoperntheater-Kapellmeisters (S. 6). — Maximilian Joseph Leidesdorf schied 1828 von Wien, war aber in Florenz, wo er am 26. September 1839 starb, nicht nur als Klaviervirtuose, sondern auch noch als Musikalienhändler tätig. — Der Brief Joseph Hüttenbrenners an Peters (S. 10) vom 14. August 1822 ist erhalten. Vgl. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung, No. 1018. — Der Brief vom 24. Dezember 1824 (S. 11, Anm. 1) stammt von Schober, nicht von Schubert. — Für op. 53 und op. 54 (S. 12) zahlte Mathias Artaria 300 fl. W. W. (Wiener Währung), nicht C. M. (Konventions-Münze.) — Opus 70, bei Artaria & Comp. erschienen, ist weder Domenico Artaria noch sonst jemandem gewidmet (S. 12). — Thaddäus Weigl hat u. a. op. 84, nicht aber 85, verlegt (S. 12, Anm. 1) — Unter den Verlagsstücken Haslingers (S. 12, Anm. 2) fehlt op. 91. — Auf S. 13 soll es richtig Es-dur statt E-dur Trio heissen. Probst zahlte dafür (S. 14) 20 fl. 60 (nicht 25) kr. — Das Lied No. 2 des op. 93 heisst, wie schon oft betont wurde, nicht „Auf der Brücke", sondern „Auf der Bruck" (S. 14). Dieses Opus erschien nicht „während Schuberts Grazer Aufenthalt im Jahre 1828", sondern nach diesem Ausflug (September 1827) im Mai 1828 (S. 14). — Ausser op. 96 hat Schubert noch op. 106 auf eigene Faust drucken lassen (S. 14).

Zum Schlusse hebt Vancsa mit Recht hervor, dass die Wiener Verleger, denen Schubert mit allen bis auf zwei Werken (op. 93 und 100) zum Opfer gefallen war, dem

Meister elende Honorare zahlten, die Kompositionen schäbig ausstatteten und sich, wie besonders Diabelli und Haslinger, willkürliche Veränderungen an den Tonarten und Titeln erlaubten, die Lieder oft auch geschmacklos verzierten. Diese Wiener Verleger, teils selbst der Hilfe bedürftige, teils indolente und rücksichtslose Geschäftsleute, deren Naturell kaum mit Kunst verwandt war, liessen hunderte von Kompositionen Franz Schuberts, so lange er lebte, unveröffentlicht und sind deshalb an seiner Not wohl vor allem schuld. Nach Schuberts Tod sicherte sich zunächst wieder der schlaue Diabel i, ein kommerzieller diabolos, von den Erben mit wenigen Ausnahmen Opus 1—153. Später nahmen sich besonders die reichsdeutschen Verleger, die auch vieles gut zu machen hatten, der Werke Schuberts an; so Cotta in Stuttgart, Hofmeister in Leipzig, Holle in Wolfenbüttel, Litolff in Braunschweig, Peters in Leipzig, Senff in Leipzig und vor allen die Firma Breitkopf & Härtel, deren kolossale Gesamt-Ausgabe den Meister jetzt über alle Verleger-Unbill trösten könnte. — Vancsas Broschüre fordert wieder zu der Mahnung heraus, dass sich die Schubert-Forscher um so mehr der grössten Gewissenhaftigkeit befleissen sollten, als wir bei dem Mangel einer guten Biographie stets ohne wissenschaftliche Voraussetzungen arbeiten, also immer auf Sand bauen müssen.

Otto Erich Deutsch

58. **O. E. Deutsch:** Schubert-Brevier. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Ein Büchlein, imponierend durch seine Vollständigkeit und Übersichtlichkeit, fesselnd durch die zweckmässige Gruppierung und Einteilung seines Inhalts, musterhaft in der planmässigen Ordnung und Verwertung allen Materials und nicht zuletzt wahrhaft herzerfreuend durch die liebevolle Sorgfalt, die der Verfasser seinem Helden hat angedeihen lassen. Deutsch bringt in seinem Brevier wirklich alles, was den Freund Schuberts interessieren kann: Schuberts persönliche Aussprüche, Aussprüche von Zeitgenossen über Schubert, eine Tabelle zur Schubert-Biographie, eine Liste der Schubert-Bildnisse und eine Zusammenstellung des Wichtigsten, was über Schubert geschrieben worden ist. Dem Musikhistoriker wird diese eben genannte Literaturangabe etwas zu mager erscheinen — aber die andern Rubriken verdienen rückhaltlose Anerkennung. Wohl mit vollem Recht hat der Verfasser alles, was ihm bekannt war, streng chronologisch geordnet, bzw. eingeordnet und dadurch eine scheinbar planlose Anordnung, unnötige Wiederholungen u. dgl. andere Mängel mehr sehr glücklich vermieden. Seine zwei sehr sorgfältig gearbeiteten Register machen das Werk bis ins Kleinste und Einzelne leicht und erfolgreich benutzbar. Und wo immer man in dem schmucken Büchlein zu blättern anfangen mag — überall tritt einem die sympathische Natur des Helden entgegen und überall zeigt sich zugleich die Emsigkeit und Bescheidenheit des Verfassers im besten Licht.

Dr. Egon v. Komorzynski

59. **Josef Mantuani:** „Geschichte der Musik in Wien.“ Verlag: Holzhausen, Wien.

Wien und Musik! Wie in einem durch Naturgesetze für alle Zeit festgelegten Korrelatverhältnisse scheinen uns diese beiden Begriffe zueinander zu stehen, und schon der Gedanke an die „einzige Kaiserstadt am schönen blauen Donaustrande“ ruft ein Singen und Klingen in unserem Innern wach und zwingt uns gleichsam, unsere Beine in Tanzbewegung zu setzen! Mit dieser traditionellen Gewohnheit, in Wien die Musikstadt κατ' ἐξοχήν zu erblicken, es sozusagen als die Residenz der Frau Musika zu betrachten, hat sich nun aber mit der Zeit auch noch eine andere gewissermassen latent mitentwickelt, nämlich die: es für ein „Eulen nach Athen tragen“ zu halten, wenn wieder einer kommt uns von Wien als Musikstätte zu reden.

Und so dürfte denn auch gar mancher, der den Titel dieses von uns hier zu be-

sprechenden Buches liest, sicherlich von vornherein überzeugt sein, dass es sich letzten Endes ja doch nur um eine Wiederholung von Längstbekanntem handle. Denn wer erwartete wohl, dass in unseren Tagen, in denen nicht nur Musik- sondern auch schon Weltgeschichte von gestern geschrieben wird, noch ein musikhistorisches Werk zustandegebracht werden könnte, das weder die gegenwärtige, noch auch die Musik einer uns bekannten Vergangenheit zum Gegenstande hat, sondern eine, von der wir bislang so gut wie keine Kunde hatten. Allerdings trägt das Buch Mantuani's noch einen Untertitel: „Von den Römerzeiten bis zum Tode Max I.“ Aber auch aus diesem würde man schwerlich schliessen können, welch eigenartiges, wahrhaft monumentales Werk es ist, das der gelehrte Kustos der Wiener Hofbibliothek der musikalischen Welt darbietet.

„Phylogenie des musikalischen Wien“, so etwa hätte der Titel dieses Buches lauten müssen, sollte er dessen Inhalt gleich verraten können! Denn nichts geringeres als eine solche ist es, was Mantuani in seinem 300 Folioseiten umfassenden Prachtwerke zu geben versucht, das einen Teil der vom Wiener Altertumsverein herausgegebenen, jedes Kulturgebiet abgesondert behandelnden grossangelegten „Geschichte der Stadt Wien“ bildet. Wie und weshalb diese Stadt zur ersten Musikstätte des Erdballes sich entwickelt hat, welche ontogenetischen Bedingungen sozusagen im Wiener Boden für diese Entwicklung gegeben waren, das wird in diesem Buche, an der Hand eines geradezu überwältigenden Quellenmaterials, in einer Weise dargelegt, die — und das ist vielleicht nicht das geringste Verdienst des Verfassers — wiewohl durchwegs streng wissenschaftlich gehalten, das hochinteressante Werk dem musikalischen Laien nicht unzugänglich macht.

„Römerzeit“ ist der erste Abschnitt betitelt, für dessen Zustandebringen allein schon dem Verfasser die grösste Bewunderung gezollt werden müsste. Denn wenn je, so galt hier das Wort von „allem Anfang, der schwer ist.“ Wie da beginnen, wo nicht das geringste Quellenmaterial zur Verfügung stand, wo im buchstäblichen Sinne des Wortes nur noch „Steine redeten“ und auch die nur im „Lapidarstyl“ sozusagen?

In der Nähe von Wien wurden Grabdenkmäler römischer Tubicines gefunden, in Carnuntum eine römische Flöte — tibia — ausgegraben, eine griechische Grabsteininschrift meldet, dass ein Sänger namens Diodoros den Tod seines Sohnes beklage — — — das sind fast die gesamten dem Verfasser zur Verfügung stehenden „Dokumente“, vermittelst derer er an seine Rekonstruktion der Urgestalt des musikalischen Wien schritt. Aber wie der Paläontologe an der Hand einiger Fossilien der „Natur den Gedanken, zu dem sie schaffend sich aufschwang“ nachzudenken bestrebt ist, so sucht Mantuani mit Hilfe dieser wenigen „musikgeschichtlichen Fossilien“ des Wiener Bodens das Bild des Musiklebens der alten Vindobona wiederherzustellen. Und das nicht etwa in phantasievollen Hypothesen schwelgend, sondern mit zwingender Logik von dem wenigen Bekannten auf das viele Unbekannte schliessend. Die Steine melden von römischen Trompetern in Vindobona, von einem griechischen Sänger, eine römische Flöte wurde im Wiener Boden ausgegraben — so kann es ja keinem Zweifel unterliegen, dass schon in den Mauern dieses Ur-Wien Musik gemacht worden war, und zwar nicht nur „Militärmusik“, sondern auch „zivile“. Denn die tibia war kein Kriegsinstrument, und der Sänger Diodoros muss zweifellos auf einer Arena sich produziert haben (in der Nähe Wiens befinden sich ja noch heute die Trümmer eines römischen Theaters), von wo aus seine Lieder in die Bevölkerung Vindobonas gedrungen sein müssen, die sie dann sicherlich auch nachgesungen haben wird. Der arrière-fond ist somit gegeben, auf dem der weitere Aufbau nun vor sich gehen kann. Das Christentum findet in Vindobona den Weg auf musikalischem Gebiete geebnet vor, und als geistliche Musik schreitet die Tonkunst auf dem Wiener Boden allmählich vorwärts.

„Von der Einführung des Christentums bis zur Karolingerzeit“ heisst der zweite Abschnitt, der von des Verfassers Scharfsinn nicht minder Zeugnis gibt, als der vorangegangene. Auch hier gab es nicht wenige Momente, von denen das „Hic Rhodus, hic salta“ galt. Denn fand Mantuani für die Zeit vom III. Jahrhundert, um die nachweislich das Christentum im Wiener Gebiet eingeführt wurde, bis zum V. Jahrhundert einschliesslich der Beweise für die musikalische Weiterentwicklung Wiens, namentlich auf dem Gebiete der geistlichen Musik, genug, — insbesondere leistete dem Verfasser hier die Lebensbeschreibung des heiligen Severinus ausgezeichnete Dienste, da sie nicht nur ganz bestimmte Angaben über den gottesdienstlichen Gesang enthält, sondern sogar den Namen eines ersten Wiener cantor ecclesiae bekannt gibt, der merkwürdigerweise Moderatus lautete — so drohte ihm für den Zeitraum vom VI. bis zum VII. Jahrhundert der musikgeschichtliche Faden zu entgleiten, da nach der letzten Erwähnung Wiens durch Jornandes, der noch von der Stadt Vindomınia berichtet, alle Quellen hartnäckig über die Wienerstadt schweigen, so dass viele Historiker zur Annahme neigen, eine Fortdauer der früheren Kultur überhaupt in Abrede zu stellen. Allein Mantuani verliert den Mut nicht, sondern zeigt hier eben den Meister, in der Art und Weise nämlich, wie er sich den Ariadnefaden für diese in Nacht und Nebel getauchte Epoche zurechtspinnt, indem er mit derselben zwingenden Logik wie im ersten Kapitel nachweist, dass trotz des Einbruches der wilden Avaren in das Wiener Gebiet die Kultur der autochthonen Bevölkerung und somit auch Gesang und Tanz sowie die Freude am „musikalischen Gelärm“ unmöglich ausgerottet worden sein konnte, zumal diese Bevölkerung aus einem bunten Gemenge von Romanen, Germanen und Slawen bestand, deren Musikliebe ausser Zweifel steht.

Und so ist denn der musikgeschichtliche Faden glücklich hinübergerettet in jenen Zeitabschnitt, den Mantuani „Zeit der deutschen Herrscherhäuser bis zum Regierungsantritte Rudolfs I. von Habsburg“ betitelt. Dieses Kapitel darf füglich als das interessanteste des ganzen Buches bezeichnet werden. Denn hier hört das rein lokalhistorische Interesse auf, und wir gelangen allmählich in die Musikgeschichte, werden mit Staunen gewahr, in wie weit zurückliegender Vergangenheit die Vorbereitung Wiens zur künftigen führenden Rolle vor sich ging, und wie frühzeitig der befruchtende Einfluss auf den Entwicklungsgang der Tonkunst als solcher von hier aus seinen Weg zu nehmen begann. Der Zeitpunkt, der als das eigentliche „Geburtsdatum“ der Hegemonie Wiens auf dem Gebiete der Musik bezeichnet werden darf, ist die glorreiche Zeit der Babenberger, denn sie birgt die „phylogenetischen Vorstufen“ sozusagen aller das Wesen der späteren ersten Musikstadt der Welt ausmachenden Eigenheiten. So finden wir hier die Urkeime gleichsam jener nachmaligen Gravitation deutscher Musikheroen nach der Donaustadt, derzufolge diese zur zweiten Vaterstadt eines Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms geworden, indem wir dieses Wien der Babenberger den Sammelpunkt der hervorragendsten Dichter-Sänger jener Epoche bilden sehen. Nennen wir nur einige Namen — die Zahl der an den „minniglichen Hof zu Wien“ gezogenen Sänger jener Zeit ist, wie Mantuani nachweist, eine über alle Begriffe hohe gewesen — so sind es die besten, wie Walther von der Vogelweide, Neidhardt von Reuenthal und Tannhäuser. Namentlich dem letzteren scheint es in Wien — trotz der in einem seiner (von Mantuani zitierten) Lieder gegen den „minniglichen Hof“ vorgebrachten Klagen — sehr gut ergangen zu sein, denn wir erfahren zu unserem Erstaunen, dass der in unserer Vorstellung als büssender Rompilger lebende Sänger der Liebe von Friedrich dem Streitbaren einen Hof in Wien geschenkt bekam. Weiter entdecken wir aber in jener Zeit auch schon die Keime der späteren „Walzerstadt“, des tanzlustigen Wien der Lanner und Strauss, deren „Vorläufer“ Neidhardt von Reuenthal hiess. Dieser Neidhardt ist der Schöpfer der volkstümlichen Musik Wiens, wie Walther von der Vogelweide, der Vertreter der höfischen Musik jener Zeit,

als der Ahnherr der „klassischen Musiker“ Wiens gelten darf. Neidhardt war nämlich ein sogenannter „Vorsänger“ bei den Tanzbelustigungen der damaligen Wiener, deren Tanzbedürfnis bereits hochentwickelt gewesen sein muss, da Neidhardt einen Ort bei Wien „Zeizenmûr“ nennt, wohin die Wiener zum Tanze zu pilgern pflegten.

Lässt sich nun, merkwürdigerweise, das Vorhandensein einer Meistersingerzunft im mittelalterlichen Wien nicht nachweisen, so finden wir doch zum Zeugnis dessen, wie tief alle Bevölkerungsschichten von Musikliebe durchdrungen gewesen, eine andere, eigenartige Institution vor: den „ersten und ältesten Tonkünstlerverein Wiens“, wie Mantuani sie witzig nennt, nämlich die sogenannte „Niklas-Bruderschaft“, eine Spielmann- und Sänger-Zunft, aus der sich späterhin die noch eigenartigere „Spielgrafen-Bruderschaft zum St. Nikolaus“ entwickelte, die mit der Zeit sogar unter Staatskontrole kam, da für sie eine Art von oberster Behörde, das sogenannte „Spielgrafenamt“ geschaffen wurde.

Es ist unmöglich, in einer kurzen Besprechung auch nur andeutungsweise all die Momente hervorzuheben, aus denen zu ersehen ist, wie bedeutungsvoll diese Babenberger-Epoche für den Entwicklungsgang der Tonkunst gewesen. Man muss dies eben im Buche Mantuani's nachlesen und man wird dann dem Verfasser zustimmen, wenn er behauptet, dass diese Zeit die rührigste und ruhmvollste Epoche der Musikgeschichte vor der Renaissance gewesen, nicht nur in Wien und Österreich, sondern die glorreichste überhaupt.

Es erübrigt uns nunmehr nur noch zu erwähnen, dass das IV. und V. Kapitel die Zeit von Rudolf I. von Habsburg bis zum Tode Friedrichs III. bzw. jene Kaiser Max I. behandelt, mit deren Schilderung der erste Teil dieses hochinteressanten Werkes schliesst, dem ein zweiter, die uns näher liegende Vergangenheit behandelnder folgen wird. Insbesondere verdient noch der Anhang hervorgehoben zu werden, der mit seinen zahlreichen Notenbeispielen — es sind darunter manche kostbaren, musik-geschichtlich hochinteressanten Stücke — das Entzücken jedes Musikliebhabers hervorrufen muss.

Wir glauben uns keiner Übertreibung schuldig zu machen, wenn wir zum Schlusse die Behauptung aufstellen, dass dieses Werk Mantuani's in der Musikhistoriographie einen Markstein bedeutet, da ihr hier zum ersten Male der Weg gewiesen wird, den sie zu beschreiben hat, um endlich das vollständige Bild vom Entwicklungsgange unserer Tonkunst zu erhalten, das erst auf Grund ähnlicher, in bezug auf Gründlichkeit das Mantuanische zum Vorbilde sich nehmender lokalmusikgeschichtlicher Werke aller bedeutenden Musikzentren wird zustandegebracht werden können. Bernard Scharlitt

„SALOME“

ZUR ERSTAUFFÜHRUNG DES WERKES IM BERLINER KGL. OPERNHAUS

von Dr. Leopold Schmidt-Berlin

Am 5. Dezember — dem Todestage Mozarts — erlebte die jüngste Bühnenschöpfung von Richard Strauss einen entscheidenden Erfolg. Wäre Strauss in Berlin, wo er lebt und wirkt, in der Stadt, die nun einmal als das musikalische Zentrum Deutschlands gilt, unverstanden geblieben, oder hätte man ihm hier nur Achtung, keine Begeisterung gezollt, der Kreis seiner Gegner hätte triumphiert, und um den Nimbus des neuen Werkes wäre es trotz auswärtiger Erfolge vielleicht geschehen. Freilich, wer all die Ursachen kennt, die zu der überaus günstigen Aufnahme der „Salome“ geführt haben, wird das öffentliche Votum nicht allzu hoch bewerten. Gestehen wir es uns ein: die Sensationslust greift nirgends gieriger nach allem, was ihr dienen kann, als gerade in Berlin, und gewisse Schwierigkeiten, die hier wie anderenorts der Aufführung sich in den Weg gestellt, steigerten nicht weniger als der Stoff der Oper ein nichts weniger als künstlerisches Interesse. Zum Glück aber hat Richard Strauss auch die von solchen Stimulantien Unabhängigen und alle Fachgenossen, deren Urteil nicht durch Parteigängertum und Engherzigkeit getrübt ist, bis zu gewissem Grade auf seiner Seite. Man empfindet das Souveräne seiner Schaffensart und sieht auch in der „Salome“ wieder vor allem das Produkt einer ebenso eigenartigen wie eminent musikalischen Phantasie.

Die Stellung, die man dem Werke gegenüber einnimmt, wird im wesentlichen davon abhängen, welche Grenze man der musikalischen Darstellung, und im besonderen im Drama, ziehen will. Darüber kann kein Zweifel sein, dass Strauss, was er gewollt, meisterlich erreicht hat. Es fragt sich nur, ob man dies „was“ überhaupt für zulässig hält. Die Diskussion muss sich also den allgemeinen Prinzipien der neuesten Kunst zuwenden. Wer nichts anderes als das Normalmenschliche auf der Bühne sehen will, wird den Weg des Komponisten als einen Irrweg beklagen. Ebenso muss, wer die Aufgabe der Kunst in der Darstellung des Schönen erblickt, sich von der „Salome“ zurückgestossen fühlen. Auch in technisch-formaler Hinsicht stehen wir an einer Scheidegrenze. Alle früheren Entwicklungsphasen des musikalischen Dramas, einschliesslich der Wagnerschen Reformen sind Bereicherungen des Vorhandenen, Um- und Fortbildungen in der gegebenen Richtung gewesen; die Strauss'sche Schöpfung hat mit der Oper, wie sie historisch geworden, kaum noch etwas zu tun. Strauss hat sich die krankhafte Entartung der Menschennatur, wie er sie in seinem dichterischen Vorbilde fand, zum Gegenstand gewählt, er setzt kühner und konsequenter als irgendein anderer das Charakteristische an die Stelle des Schönen, und er unternimmt es, das Symphonische, das Wagner nur als ein wichtiges, im günstigsten Falle mit dem gesanglichen Ausdrucke gleich berechtigtes Mittel in das Drama eingeführt hat, ebenso wie die Farbe in ihrer absoluten Wirkung zum Stilprinzip zu erheben.

Die Ausdrücke „pervers“ und „Perversität“ sind neuerdings durch nichts so in Umlauf gekommen wie durch das Wildesche Drama und dessen Vertonung durch Richard Strauss. Es gibt künstlerisch empfindende und sonst freigeistige Juristen, die gegen die Aufführung des Dramas stimmten, weil sie in dessen Tendenz und Schlusswirkung eine Gefahr für das Sittlichkeitsbewusstsein im Volke erblickten. Auch vom rein ästhetischen Standpunkt müssen Szenen wie die, in der Salome, um ihre sinnliche Gier zu befriedigen, das blutende Haupt des Täufers küsst, bedenklich erscheinen. Aber nicht allein in der Hauptfigur haben wir es mit Pathologischem zu tun. Auch der Neurastheniker Herodes, der überspannte, haltlose Narraboth, der Monomane Jochanaan treten in der verzerrten Schilderung des Krankhaften auf, und eine unheimlich schwüle, ungesunde Stimmung lagert über dem Ganzen, vorbereitet durch die nicht unabsichtlich gewählte Art des räumlichen und zeitlichen Milieus. Die moderne Schaubühne hat uns ja an derlei Stoffe gewöhnt, und wir empfinden kaum noch, mit welcher Indifferenz, um nicht zu sagen welchem Behagen wir ihnen gegenüberstehen. Ein so krasser Fall aber muss wohl an die Gefahr weiterer Abstumpfung und an das Verführerische eines Beispieles gemahnen, dessen Nachahmung doch recht bedauerliche Resultate zeitigen könnte.

Wie aber stellt sich zu alledem nun die Musik? Darf ein Komponist hoffen, das Wesentliche eines solchen Stoffes mit spezifisch musikalischen Mitteln meistern zu können, und welche Wege muss er dazu einschlagen? Es ist klar, dass hier nichts anderes als die Tonmalerei, das, was wir in der Musik das Kolorit nennen, einsetzen kann. Also die stärksten Seiten der neuesten Tonkunst. Der Symphoniker Strauss, der sich oft genug geübt hatte, programmatische Vorwürfe instrumental zu symbolisieren, war da ganz in seinem Elemente. Das mag es auch gewesen sein, was ihn zunächst zur Komposition gereizt hat. Die Stimmungswelt des entnervten, nach neuen Sensationen dürstenden Orients zur Zeit als die Sehnsucht nach neuen, weltbewegenden Ideen aufs höchste gestiegen war, Frivolität auf der einen, brünstiges Kämpfen auf der anderen Seite, das Geschrei der zeternden Juden, der lüsterne Tanz, die angstvolle Spannung der Todesszene und vor allem die widernatürliche Leidenschaft der Salome, in der die auf Abwege geratene kraftvolle Sinnlichkeit einer naiven Natur als das Produkt der Verhältnisse erscheint, — das bot einem Tondichter neue verlockende Aufgaben, der sich absoluter Herr der Mittel fühlt und zugleich vor keiner realistischen Ausdeutung zurückscheut. Eines musste er sich freilich entschliessen endgültig aufzugeben: das Ideal vom Musikalisch-Schönen. So sind wir an die äusserste Grenze gelangt, wohin die Charakterisierungskunst sinnlicher Tondeuterei drängt, die nach dem Gemauschel der Juden und den quietschenden Lauten der Kontrabässe bei den ächzenden Seufzern der in die Zisterne hinablauschenden Salome wohl nicht überboten werden kann.

Aber die raffinierteste und ausschweifendste Phantasie kann sich nicht in Klangeffekten, harmonischen Kuriositäten und charakteristischen Tonfarben erschöpfen, wo es sich um das Zustandekommen eines musikalischen Kunstwerkes handelt. Was Strauss auch beabsichtigt haben mag, während des Schaffens stand er, wie es nicht anders sein kann, in höherer Macht. Trotz sinnfälligster Tonmalereien und geistreichster thematischer Kombinationen wäre der Stoff in Tönen unauflösbar geblieben, wenn nicht ein inneres psychologisches Moment hinzugetreten wäre. Musik kann nun einmal ihr transzendentes Wesen nicht verleugnen und mit dem Hässlichen, Gemeinen, ja Realistischen keine andere als nur eine äussere Verbindung eingehen. Unmerklich schiebt sich dies idealisierende Moment in den Vordergrund, und am Schlusse, wo das Drama in Roheit versinkt, löst sich die Musik vom Stoffe und

geht ihre eigenen, aufstrebenden Wege. Und da der Komponist der Stärkere ist, bezwingt er den Dichter. Wir glauben ihm, wenn aus der Bestie ein fühlendes Weib wird, glauben dieser Salome, die liebt und leidet und als eine Bekehrte untergeht. Strauss gewinnt solche Kraft aus der einzigen Lichtgestalt Jochanaan, dem Verkündiger eines neuen Glaubens, dem er gesundere, machtvollere Züge als die Dichtung verleiht. Hier setzt sein Gestaltungsvermögen an; mit dem Auftreten des Täufers entwickelt sich der musikalische Kern der Oper. Die Abgeklärtheit und priesterliche Weihe, die über Menschenmass hinausgehende Grösse, die seine Mission ihm gibt, kommen wie das Visionäre seiner prophetischen Hinweise zu überzeugendem Ausdruck. Mag man in den Jochanaan-Themen absolute Originalität vermissen, die Stimmung ist fraglos getroffen. Und von dieser Idealgestalt strahlt das Licht in die seelische Wirrnis der Salome, durchdringt sie und hebt uns am Schlusse in eine Sphäre, die etwas wie eine Erlösung zum mindesten ahnen lässt. Da vermählt sich nicht das Schöne mit dem Charakteristischen — denn Strauss ist es immer nur um Charakterisierung zu tun —, wohl aber das Versöhnliche und Natürliche mit dem Abstossenden und Unnatürlichen. Das Drama war damit für den Musiker gerettet, ja so allein war es für die musikalische Behandlung möglich geworden.

Betrachten wir nun noch den dritten Punkt: die technisch-formale Neuheit der Partitur. Ich sagte, dass „Salome" mit der historischen Oper nicht viel mehr gemein habe. Die Oper ist die reichste und vollkommenste Form der Monodie; sie hat diesen Charakter auch immer gewahrt. Der G e s a n g, mochte er seine Formen wechseln wie sein Verhältnis zur instrumentalen Begleitung, war und blieb die eigentliche Seele. Ein Instrumentalkomponist wie Strauss hätte früher in kein Verhältnis zur Oper kommen können; das ist erst durch die Arbeit der Nachwagnerianer möglich geworden. Es wäre falsch, zu sagen: Strauss legt alles ins Orchester. Aber er, der als Lyriker in seinen Liedern so melodisch ist, verzichtet im Drama auf das Melos als tragendes Mittel. Was an Höhepunkten auftaucht, ist nicht charakteristisch für seinen Stil. Merkwürdiger- oder vielmehr bezeichnenderweise bewegen sich selbständige Orchestersätze noch am ehesten in melodischen Linien. In den Singstimmen folgt die Deklamation in nervöser Hast dem einzelnen Worte; „musikalische Gebärde" ist alles. Daher die sonderbar krause Kontrapunktik der Ensembles. Fluss und Zusammenhang ergibt sich nur aus der instrumentalen Polyphonie. In Anlage und Durchführung überträgt da Strauss die Prinzipien seiner symphonischen Dichtungen und ist oft mehr Epiker als Dramatiker. Immer kommt es ihm auf der Bühne mehr auf die einzelne Nüance an; das Orchester zeichnet die Situation, oft mehr durch die Farbe als durch Gruppierung und Form der Gedanken. Bleibt „Salome" nicht eine vereinzelte Erscheinung, so ist damit ein Bühnenstil inauguriert, der mit den bisherigen Prinzipien des Dramatikers vollständig bricht. Streben nach Realistik ist sein Kennzeichen und seine Quelle. Jedenfalls ist Strauss in Deutschland der einzige nach Wagner, der etwas wirklich Neues versucht, und das allein schon gibt der „Salome" eine vielleicht geschichtliche Bedeutung. Ob in dieser Neuerung das Heil zu erblicken, steht nicht bei uns zu entscheiden. Ein Blick auf Verdi's „Falstaff" zeigt, dass es der Wege mehrere gibt.

Der Eindruck des Werkes wurde sehr wesentlich durch eine ausgezeichnete Aufführung unterstützt. Es ist schwer zu sagen, wem man die Palme reichen soll, den Sängern oder dem vom Komponisten geleiteten Orchester. Alle wetteiferten miteinander. Dem Orchester hat Strauss nicht nur enorme technische Schwierigkeiten zugewiesen, sondern auch mancherlei ungewohnte Aufgaben. Da werden Instrumente hinauf- und herabgestimmt, zu gänzlich neuen Wirkungen herbeigezogen;

selbst kürzlich erst erfundene Klangmittel, wie die Mustel-Celesta oder die Bassoboe, das sogenannte Heckelphon, werden eingereiht. So entsteht eine Klangmischung, ein Farbenreichtum, die unbeschreiblich sind. Und mit diesem Riesenapparat schaltet der gewiegte Instrumentator in unbeschränkter Souveränität. Was je Strauss an Witz und Meisterschaft in der Ausnutzung der instrumentalen Mittel aufgeboten, hier wird es noch übertroffen. Dabei ist alles differenziert im Klange, niemals dick oder massig, wenn auch natürlich die Singstimmen einen schweren Stand dagegen haben. Im Opernhause hatte man eigens für diese Aufführung eine Schallwand angebracht, die dem Parquet den Anblick des Orchesters entzog. Eine merkbare Abdämpfung des Schalles war jedoch kaum zu konstatieren. Die Grösse des künstlerischen Apparates — wenn ich nicht irre, sind über 100 Musiker erforderlich — steht natürlich der Verbreitung des ohnehin sehr komplizierten Werkes ausserordentlich im Wege. Wie sich kleinere Bühnen mit ihm abfinden sollen, ist nicht einzusehen. Es liegt in diesen Anforderungen etwas Exklusives, das für die Anschauungen unsrer heutigen Komponisten von den Zielen der Kunst recht bezeichnend ist.

Nicht geringere Anforderungen als an das Orchester stellt die Partitur an die Technik und musikalische Auffassungskraft der mitwirkenden Sänger. Wie ihnen im allgemeinen genügt wurde, verdient vollste Anerkennung, wenn auch nicht gerade alle Wünsche in Erfüllung gingen. So war z. B. das Spiel des Narraboth (Herr Kirchhoff) zu konventionell; Herr Kraus war zwar von musterhafter Deutlichkeit, aber die nervöse Hast des Herodes liegt ihm nicht, und so übertrieb er und liess die Würde des Tetrarchen vermissen. Aus der Herodias (Frau Plaichinger) ist nicht viel zu machen, diese Figur ist in der Oper zu sehr in den Hintergrund gedrängt. Dem Jochanaan lieh Herr Hoffmann seine schönen Stimmittel. Eine Leistung erhob sich glanzvoll über alle andern, das war die Salome Emmy Destinns. Man kann sich keine geeignetere Vertreterin der Partie denken. Die sinnlich-weiche Natur der Orientalin machte sie so glaubhaft, wie die wilde Leidenschaftlichkeit des Charakters. Das Kostüm kam ihrer äusseren Erscheinung sehr zustatten, und die musikalische Aufgabe löste sie in geradezu idealer Weise. Der wunderbare Mechanismus ihrer Stimme bewältigt selbst die unsanglichsten Stellen; es war alles in Wohllaut getaucht, und die grosse Schlussszene steigerte sich zu ergreifender Wirkung. Der Erfolg des Abends war der Erfolg der Sängerin. Unter den Vertretern kleinerer Partieen, die alle wacker mithalfen, zeichneten sich Frau Goetze und Herr Lieban aus. Eine besondere Betrachtung fordert die Tanzszene. Nach Anlage des Stückes müsste hier der Höhepunkt eintreten. In der Verführung des Herodes gipfelt die dramatische Spannung. Nach meinem Empfinden versagt aber an dieser Stelle die Erfindungskraft des Komponisten. Es ist ihm nicht gelungen, etwas so Packendes, Elementares zu schaffen, wie wir es hier erleben müssten. Der Tanz der Salome ist musikalisch interessant, aber zu künstlich, zu reflektiert und viel zu lang ausgesponnen. Für die Ausführung kommt noch das Missliche hinzu, dass sich eine Sängerin, die zugleich tanzen kann, selten finden wird. Für die Destinn trat die dell'Era ein. Nicht von allen Plätzen des Hauses aus blieb die Auswechselung der (übrigens wenig ähnlichen) Personen unbemerkt. Bei der Uraufführung in Dresden vollzog sie sich insofern geschickter, als die wirkliche Salome den Tanz begann und auch beschloss. Frl. dell'Era tat ihr möglichstes; aber nur rücksichtslose Realistik, die vor der Bedeutung der siebenfachen Entschleierung nicht zurückschreckt, und leidenschaftlichstes Temperament könnte die beabsichtigte Wirkung erreichen. Mir schwebt eine Tänzerin wie Ruth St. Denis vor.

Das Bühnenbild bot der Handlung einen malerischen Rahmen und atmete

Stimmung. Nur die Beleuchtung hätte weniger hell sein dürfen. Die Inszenierung, die Herr von Hülsen selbst besorgt haben soll, und bei der wohl auch der Wille des Komponisten massgebend war, hatte das Wesentliche wohl getroffen, stand aber in Einzelheiten hinter der Dresdner zurück. Die Gruppierung war nicht immer glücklich, für die Unterhaltungsszenen, wenn ich so sagen darf, nicht intim genug. — —

Resümieren wir. „Salome" fand bei einer guten, zum Teil glänzenden Wiedergabe eine Aufnahme, die diese Oper für lange Zeit zu dem besuchtesten Repertoirestück machen wird. Man kann bedauern, dass Strauss einen im Grunde so wenig edlen Stoff behandelt hat. Wie er es getan, ist ein neuer Beweis seiner überragenden Genialität. Seine Salome ist kaum noch die Wildesche. Aus musikalischer Machtvollkommenheit hat er etwas Eigenes daraus gemacht und hat an sich selber erfahren, wie der Musiker nicht anders als idealisierend gestalten kann. Dass in dieser Partitur viel Krauses, ja Abstossendes vorkommt, an das wir uns schwer gewöhnen werden, dass die Kompliziertheit des Apparates und der Technik nicht gerade für die Erfindungskraft unserer Zeit spricht, soll nicht geleugnet werden. Im musikdramatischen Stil hat Strauss mit dieser Oper gänzlich Neues geschaffen, einen Ausblick auf eine ungeahnte Zukunft erschlossen. Das ist so viel, dass wir das Urteilen Späteren überlassen dürfen und besser tun, das eminent Artistische der Sache zu bewundern, nach seinem Verständnis zu suchen und so uns des Werkes und seines Schöpfers zu freuen.

„MOLOCH" VON MAX SCHILLINGS

URAUFFÜHRUNG IM KÖNIGL. OPERNHAUSE ZU DRESDEN am 8. Dezember 1906

von F. A. Geissler-Dresden

Wie die Stammtischphilister beim Bierkruge mit hochweiser Miene über Politik zu streiten lieben, so erfreut sich in musikalischen Kreisen das Gespräch über die voraussichtliche Weiterentwicklung der Tonkunst im allgemeinen und des Musikdramas im besonderen einer unverwüstlichen Beliebtheit. Da lässt man seiner Phantasie den Zügel schiessen und jeder prophezeit derjenigen Richtung den Sieg, für deren berufensten Vertreter er sich selber hält. Darüber sind sich die Streitenden, mögen sie nun den wildfortschrittlichsten oder den reaktionärsten Ansichten huldigen, am Ende der Debatte meist einig, dass auf den Theatern niemals diejenigen Opern aufgeführt werden, die es verdienen, und dass es „so nicht weiter gehen" könne, sondern ein Umschwung eintreten müsse. Aber das Prophezeien ist stets eine sehr unsichere Sache gewesen. Nicht theoretische Streitereien, nicht gelehrte Abhandlungen und feinsinnigste Untersuchungen bringen die Kunst um einen Schritt weiter, sondern nur die Taten der Schaffenden sinds, die als Marksteine der Entwicklung gelten können. Bedauerlich bleibt es freilich, dass es einem Opernkomponisten heutzutage so schwer wird, eine Aufführung seines Werkes durchzusetzen; beklagenswert ist es gewiss, dass so manches gute, lebensfähige und für die Folgezeit vielleicht höchst bedeutsame Werk unaufgeführt bleibt, nur weil sein Schöpfer noch nicht Rang, Namen und Verbindungen in der Theaterwelt hat. Aber der Kritiker, der zum Schauen bestellt ist, darf sich durch derartige sentimentale Anwandlungen den Blick nicht trüben lassen. Sein Amt ist es, das ihm Dargebotene zu betrachten und zu prüfen, es als Einzelwerk und in seinen Beziehungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu untersuchen und sich dabei nach Möglichkeit in den Geist des Schöpfers zu versetzen.

Diese Einleitung erscheint vielleicht auf den ersten Blick überflüssig, aber sie ist nötig vor dem Bericht über ein Werk, von dessen Erstaufführung man sich eine Sensation nach Art der „Salome" in weiten Kreisen versprach. Dass diese Erwartung nicht in Erfüllung ging, ist vielleicht nicht einmal bedauerlich, denn das Magnesiumlicht der Sensation verglüht schnell, und oft haben gerade die besten, tiefsten Kunstwerke am längsten Zeit gebraucht, sich durchzusetzen. Die Frage ist nur: haben wir es in dem neuen Werke, das allenthalben eine so grosse Teilnahme fand, mit einer Kunstschöpfung von innerem Wert und dauernder Bedeutung zu tun? Die erste dieser Fragen ist ohne weiteres zu bejahen.

Max Schillings ist bekannt als ein Musiker, der es gar ernst mit seiner Kunst nimmt und, nur seinem eigenen Empfinden folgend, bisher seinen Weg abseits der grossen Heerstrasse gegangen ist. Seiner Kunst ist die lachende Heiterkeit, die sonnige Anmut wahrer Naivität nicht gegeben; sie ist schwerblütig und neigt zur Symbolik und dunkeln schwermütigen Sage, zur gedankentiefen Grübelei mehr als

zur Schilderung froher Taten. Darum ist's begreiflich genug, dass ihn das „Moloch"-Fragment Hebbels nicht wieder losliess, nachdem er einmal in seinen Bann geraten war. An Tiefsinn und bedeutsamer Symbolik ist darin kein Mangel; wollte doch der Dichter, als er sich mit dem Feuer der ersten Begeisterung auf den Stoff warf, aus ihm ein weitumfassendes Kultur-, Religions- und Menschheitsdrama aufbauen. Aus den Tageszeitungen sind die Leser dieser Zeitschrift über den Gang der Handlung genau unterrichtet, so dass ich mich damit begnügen kann, sie hier in den knappsten Zügen zu skizzieren.

Hiram, der Karthager, ist einst ein glühender Anbeter Molochs gewesen, als dieser noch die Haupt- und Schutzgottheit der stolzen Nebenbuhlerin Roms war. Aber als dann Karthago in Staub und Asche sank, ohne dass der furchtbare Götze, dem so unzählige Menschenopfer dargebracht worden waren, die Stadt zu retten vermochte, da starb der Glaube in Hirams Brust, und er beschloss, den Götzen, der einst sein Herr gewesen war, nunmehr zu seinem Knecht zu machen, zum Diener seiner Herrschbegier und Rachsucht. Er lässt den Moloch auf ein Schiff bringen und fährt mit ihm gen Norden. Auf einem Vorgebirge der Insel Thule lässt er das Bildnis landen, und als es aufgerichtet ist, tötet er alle, die ihm dabei geholfen haben, und verkündet nun dem Volke, dass der von verborgenem Feuer zum Glühen gebrachte scheussliche Götze mit dem Tierhaupt und den furchtbaren Krallen der vom Himmel herabgestiegene Herr der ganzen Welt sei. Unter dem Einflusse des schwärmerischen Königssohnes Teut stehend fällt das Volk von Thule mit erstaunlicher Schnelligkeit dem neuen Gotte zu, und so wird Hiram der Herr des Landes, zumal da Teut seinem Vater die Königsmacht entreisst und sich dem neuen Gott zuliebe von seiner Geliebten Theoda trennt, so dass er einzig und allein unter dem Einflusse Hirams steht und dieser in ihm den Vollender seiner Pläne erblicken darf. Diese aber bezwecken nichts Geringeres, als den germanischen Volksstamm der Thuler durch die Segnungen der Kultur und religiösen Fanatismus so weit zu bringen, dass sie einst nach Süden ziehen und mit ihrer Germanenkraft Rom zerstören und dadurch Rache für den Untergang Karthagos nehmen sollen.

Soweit reicht der Entwurf Friedrich Hebbels, den der Dichter zunächst lange Zeit unvollendet liegen liess und dann endgültig aufgab. Warum? Weil er wohl erkannt hatte, dass der ganze, gigantische Aufbau auf einer falschen Voraussetzung beruhte: das germanische Volk der Thuler sollte sich ohne weiteres der abscheulichsten, blutigsten, abschreckendsten Gottheit in die Arme werfen, die jemals die ausschweifende Phantasie der Orientalen in ihrer Vorliebe für das Grausenerregende ersann! Das ist eine innere Unmöglichkeit, die Hebbel, der Dichter der „Nibelungen" klar erkannte. Darum entschloss er sich zu dem für ihn gewiss nicht leichten Verzicht auf die Vollendung seines „Moloch."

Der hemmende Grund ist seitdem nicht schwächer, sondern nur stärker geworden. Denn durch Richard Wagner sind wir mit germanischer Urgeschichte und Anschauung so vertraut, dass uns das Verhalten des thulischen Volkes durchaus undenkbar erscheint. Überdies hat, während Hebbel bei den Thulern noch gar keine Religion voraussetzt, der Textverfasser der Schillingsschen Musiktragödie, Emil Gerhäuser, sich in diesem Punkte eine Abweichung gestattet, die unsere Bedenken noch verstärken muss. Er zeigt uns nämlich den Germanenstamm bereits als Anhänger eines schlichten Naturdienstes, der sich in der Verehrung einer heiligen Eibe konzentriert. Und die alte Königin, Teuts Mutter, hat zweifellos Züge jener priesterlichen Würde an sich, die nach dem Zeugnis des Tacitus unsere Altvorderen dem weiblichen Geschlechte verehrungsvoll zuerkannten. Dieser innere Zwiespalt lässt

uns bis zum Ende nicht los, obwohl ihn Gerhäuser dadurch zu beseitigen sucht, dass Teut von seinem Molochswahn bekehrt wird, den Hiram zum Selbstmord zwingt und durch den Tod seine Schuld in dem Augenblicke sühnt, da Vater und Geliebte seine Rückkehr zur heimatlichen Sitte und Art erkennen. Das Götzenbild wird ins Meer gestürzt, und als Ergebnis der ganzen Arbeit Hirams bleibt nur die höhere Kultur (Ackerbau, Weinbau) zurück, die er den Thulern als Mittel zu seinem Zwecke gebracht hat.

Schillings hat als Musiker unter den Mängeln seines Stoffes sehr zu leiden. Er hätte sie vielleicht bezwingen können, wenn er es vermocht hätte, durch Kraft-Schwung, breiten, kräftigen Fluss der Melodik und eine starke dramatische Konzentration die Schwächen auszugleichen, die der Dichtung zugrunde liegen. Aber zu einer solchen musikalischen Ergänzung und Belebung des Stoffes ist er von Natur nicht beanlagt. Er müht sich ab, für die dämonische, aber auf einer Lüge aufgebaute Grösse Hirams einen musikalischen Ausdruck zu finden, uns durch seine Musik das plausibel zu machen, was uns doch immer unwahrscheinlich bleiben wird: dass ein edler, hochbegabter Jüngling aus königlichem Geblüte dem entsetzlichen Schreckbilde Molochs sich so widerstandslos hingeben und sein Volk mit sich fortreissen kann. Schillings hat zweifellos die Empfindung gehabt, dass zur musikalischen Gestaltung dieses heiklen Stoffes die Schaffung eines eignen Stils nötig sei, wie sich Wagner zu jedem seiner Werke in Wort und Ton einen neuen, eignen Stil schuf. Aber dazu ist das musikalische Talent des Münchner Tonsetzers nicht ausgiebig genug. Seine Motive, die sich im ganzen Verlaufe des Werkes wiederholen, sind mehr charakteristisch als klangvoll, mehr künstlich zusammengesetzt als aus dem unmittelbaren Empfinden heraus geboren. Seiner Deklamation mangelt es an Fluss, ja man kann sagen, dass die Singstimmen sich meist gerade in entgegengesetzter Linie bewegen, als man nach Wort und Situation erwarten sollte. Es ist als ob der Komponist, um nur ja nicht einmal allzu verständlich zu sein, dem natürlichen Melos der Sprache absichtlich widerstrebe.

Das Orchester hat eine sehr grosse, anstrengende Aufgabe zu bewältigen, ist kaum schwächer besetzt als es Strauss für seine „Salome“ verlangt hat. Aber trotz mancher Feinheiten der Instrumentation und trotz mehrfacher gewaltiger Kraftausbrüche zerflattert der Orchesterklang, ebenso wie die Erfindung, in Einzelheiten, so dass man nur selten einmal dazu kommt, eine Stimmung ausklingen zu lassen. Dass Schillings durch mancherlei Herbheiten der Harmonik an vielen Stellen ein gewisses Lokalkolorit erzeugt, das zu dem düstern Charakter des ganzen Stoffes nicht übel stimmt, sei gern anerkannt. Aber der ganzen Musik fehlt doch gerade das, was z. B. bei „Salome“ den stärksten Vorzug ausmacht: die unwiderstehliche Gewalt, den Hörer in ein bestimmtes Milieu zu zwingen, und ihn darin vom Anfang bis zu Ende festzuhalten. So kommt es, dass die ersten beiden Akte nur an vereinzelten Stellen den Hörer packen und erwärmen können. Der dritte Akt dagegen steht auf bedeutenderer Höhe; schon das Orchestervorspiel besticht durch das tiefe musikalische Atemholen, das man sonst in dem Werke so sehr vermisst, die Erntemusik ist überaus ansprechend und in der Szene bei Teuts Tod erhebt sich die Musik zu ihrer höchsten inneren Kraft und Wahrheit.

Wenn ich vor Jahresfrist an dieser Stelle „Salome“ als ein Dokument der Musik unserer Zeit bezeichnete, so kann ich beim besten Willen nicht denselben Ausdruck auf „Moloch“ anwenden. Die Schillingssche Musik ist dazu nicht unmittelbar, nicht rassig genug, sie entbehrt zu sehr der persönlichen Eigenart und der fortreissenden, stimmungserzeugenden Kraft.

Die Aufführung war von seiten der Dresdener Hoftheaterleitung gewiss mit all der Sorgfalt vorbereitet, die für ein so schwieriges und ungewöhnliches Werk erforderlich ist. Schon die Tatsache, dass Ernst v. Schuch am Dirigentenpulte sass, gab die Gewähr, dass der musikalische Teil der Aufführung vortrefflich gelingen würde. Immerhin will es mir scheinen, dass durch eine grössere Zahl von Gesamtproben (es sollen, wie mir gesagt wird, deren nur fünf gewesen sein) eine grössere Einheitlichkeit zugunsten der Gesamtwirkung hätte erzielt werden können. Auch dürfte das Bild des Moloch kaum den Absichten des Textdichters und des Komponisten entsprochen haben, wie denn überhaupt die gesamte Inszenierung, dem mystischen Charakter der Handlung entsprechend, etwas matter, nebeliger, schattenhafter hätte sein können.

Bedauerlich war es auch, dass Herr Scheidemantel sich bei der Ausgestaltung der Figur des Hiram im Tone vergriff. Vielleicht veranlasst durch die gesangstechnische Schwierigkeit seiner Rolle, die höchste Anstrengung aller physischen Kräfte verlangt, kam der Künstler zu einem fortgesetzten Pathos, an dessen Stelle sinngemäss wohl eine dämonische Grösse und furchtbare Wucht der Persönlichkeit hätte treten sollen. Immerhin war die Leistung bedeutend. Herr v. Bary als Teut, Herr Perron als König setzten ihr bestes Können mit grossem Erfolge ein, Frau Krull machte aus der farblosen Rolle der Theoda das Menschenmögliche. Mit hoher Anerkennung sind weiterhin Frl. v. Chavanne (Königin) und Herr Plaschke (Wolf) zu nennen. Auch die Regie des Herrn Toller hat an dem Erfolge des Abends ehrenvollen Anteil.

Das Publikum bereitete dem Werke eine höchst ehrenvolle Aufnahme, und auf eine solche hat „Moloch“ als die Schöpfung eines Künstlers von ernstem Wollen und grossem Können unbedingt Anspruch.

KRITIK

OPER

BREMEN: Zwei glückliche Neueinstudierungen zeigten, dass der neue Regisseur unserer Oper, Oberregisseur Gustav Burchard (der für den zu Conried in Newyork entlassenen Herrn Schertel eintrat) den Willen und die Kraft besitzt, alte Traditionen, alias Schlendrian, aufzugeben und durch besseres zu ersetzen. Besonders erfolgreich war seine Neueinstudierung der „Lustigen Weiber", die in Kostüm und in der Szenerie historisch aufgefrischt und vom Kapellmeister Egon Pollak dem musikalischen Geist der Oper, dem leichtbeschwingten Tanzrhythmus entsprechend, mit lebendigem, prickelndem Esprit und feinem Sentiment erfüllt, eine dauernde Anziehungskraft ausüben. Hervorragenden Anteil daran haben der prächtige, von Humor und Witz funkelnde Falstaff des Herrn Karl Mang und die Damen Burchard-Hubenia und Tolli als lustige Frauen Fluth und Reich. Die zweite vom Kapellmeister Jäger geleitete Neueinstudierung traf den „Freischütz", wobei man endlich in der Wolfsschlucht alle Zauberattrappen, das sog. Guckkasten- und Guckklappensystem aufgab, und auch im Kostüm der Jäger die steife böhmische Hoflivrée mit echt deutscher, diesmal etwas bajuvarischer Forstkleidung vertauschte. Auch der Versuch, die schlecht motivierte Gruselgeschichte mit dem von der halbblinden Botenfrau für eine Totenkrone vertauschten Brautkranz kurzerhand auszumerzen, gelang über Erwarten gut. Frl. Laube sang die Agathe musikalisch sehr sauber und mit warmer Beseelung. Über ein Gastspiel der Frau Bellincioni als Nedda und Santuzza noch etwas nicht längst bekanntes zu berichten, wird man nicht erwarten. Da das Geschäft auch so vortrefflich geht, glaubt man leider aller Novitäten entraten zu können.

Dr. Gerh. Hellmers

BRÜSSEL: „Madame Chrysanthème", lyrisches Lustspiel nach dem Roman von P. Loti bearbeitet von Hartmann und Alexandre, Musik von Messager fand bei ihrer ersten Aufführung im Monnaietheater beim Publikum, das vor allem Berauschung in spannender Handlung sucht, eine nur kühle Aufnahme. Die Handlung ist gleich Null: der Marineleutnant Pierre, der auf seinen verschiedenen Reisen nach fernen Ländern sich immer „une petite femme" sucht, trifft bei seiner Ankunft in Japan eine reizende Geisha, die Schülerin des Konservatoriums in Tokio Madame Chrysanthème, macht sie zu seiner Geliebten und verlebt mit ihr in dem schönen sonnigen Lande reizende Tage. Die Trennungsstunde ist ihm etwas getrübt durch eine gerechtfertigte Eifersucht auf seinen Freund, den Matrosen Yves, der ihm aber auf der Rückfahrt nach Frankreich die nötige Aufklärung gibt, die ihn beruhigt und ihn mit inniger Genugtuung an seine kurze glückliche Zeit in Japan zurückdenken lässt. Die Musik an und für sich ist reizend: Messager, ein durch und durch gewandter Musiker, hat mit Glück japanische Melodieen eingeflochten. Die Ballets und Chöre sind graziös, namentlich aber sind die poetischen Momente, die in dieser Liebesidylle die Vorhand haben, mit viel Zartheit und Geschmack geschildert. Die Aufführung unter Dupuis durch Mme Aida (Chrysanthème), David (Pierre) und Declery (Yves) war ausgezeichnet, die Dekorationen und Kostüme wundervoll.

Felix Welcker

DARMSTADT: Die einzige Novität der bisherigen Spielzeit war d'Alberts Einakter „Die Abreise", dessen musikalische Feinheiten auch hier volle Anerkennung fanden, die aber auf das grosse Publikum ohne jeden Eindruck blieb. Bemerkenswerte Wagner-Aufführungen (die hier unter Hofrat de Haans begeisterter Leitung ohne Ausnahme strichlos in Szene gehen), waren „Holländer", „Meistersinger", „Siegfried" und „Götterdämmerung". In ersterer erregte in der stimmlich wie darstellerisch an Reichmann und Plank gemahnenden Wiedergabe der Titelrolle ein junger Baritonist vom Stadttheater in Mülhausen, Gustav Dramsch, berechtigtes Aufsehen; er wurde vom nächsten Jahre ab sogleich für unsere Hofbühne fest verpflichtet. Weitere interessante Gastspiele absolvierten Adrienne von Kraus-Osborne als „Leonore", Erika Wedekind als „Rose Friquet" und „Frau Fluth", sowie Lina Morny, die mit bedeutendem künstlerischen Erfolge als „Fidelio", „Brünnhilde" und „Valentine" die Stelle unserer erkrankten Primadonna vertrat.

H. Sonne

DÜSSELDORF: Als Neuheit für Düsseldorf kam Eugen d'Alberts „Flauto solo" zu temperamentvoller Wiedergabe; Heinr. Gärtner, der Fürst Eberhard, Anton Passy als Prinz, Gustav Waschow, der Pepusch, und Hermine Förster, die Peppina, boten dabei ihr bestes. Am gleichen Abend wurde auch Blodaks Einakter „Im Brunnen" wieder einmal zum Eintagsleben erweckt. Interessant verlief die deutsche Uraufführung von „Moïna", Oper von de Lara. Die Handlung spielt 1796 in Irland. Die Irländer wollen mit Hilfe der französischen Flotte das englische Joch abschütteln. General Hoche wird jedoch durch Seesturm am Landen verhindert, so dass das Unternehmen scheitert. Patrick, Führer der Iren, wird vom Sheriff und englischen Truppen unter Kapitän Lionel verfolgt und in der Kirche, wo er zur Trauung mit Moïna weilt, eingeschlossen. Pater Daniel verkleidet ihn als Dekan und verlässt mit ihm das Gotteshaus. Der Betrug wird bald entdeckt und der Sheriff befiehlt, auf die Fliehenden zu schiessen. Lionel jedoch weigert sich, den Befehl ausführen zu lassen, als der Pater die Hostie schützend erhebt. Patrick fand unweit Moïnas Hütte auf der Insel Valentia ein Versteck. Lionel aber folgt Moïnas Spur und überrascht das junge Weib, das er schon längst mit Anträgen verfolgt, allein am Strande. Er droht, ihren Gatten zu verderben, wenn sie seinen Wünschen widerstrebt und schleppt Moïna in einen Nachen. Dort ersticht die Geängstigte den Verfolger und stösst den Nachen mit der Leiche in das Meer hinaus. Abends verlässt Patrick sein Versteck und eilt zu seinem Weibe. Der Sheriff umstellt jedoch die Hütte, und die Liebenden fallen unter den Salven der Feinde. Louis Gallet hat diese Episode ausserordentlich effektvoll für die Bühne hergerichtet und de Lara kleidete sie in eine Musik, die durch frische Erfindung und gut gelungene lyrische Partieen

für sich einnimmt. Das Orchester schildert in kräftigen, wenn auch nicht stets sorgsam gewählten Farben. Für die Erotik fand de Lara überzeugende Töne. Ohne Originalität zu zeigen, trifft die Komposition den Zeitgeschmack ausnehmend gut. Die Inszenierung J. Goldbergs geriet vorzüglich; Schilling-Ziemssen dirigierte mit Begeisterung. Die Besetzung der Hauptrollen war eine glückliche. Der Zweiakter fand eine begeisterte Aufnahme.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Die Aufführung von „Tristan und Isolde" mit dem eigenen vorzüglichen Ensemble, bis auf den Tristan, der von Alois Burgstaller grosszügig dargestellt und deklamiert, stimmlich jedoch von der Isolde Margarete Kahlers überragt wurde, bedeutete für uns eine künstlerische Tat. Als „Rose Friquet" und „Frau Fluth" liess Erika Wedekind ihre vollendete Gesangskunst und ihre graziös-natürliche Darstellung bewundern. Richard Strauss' „Salome" hatte auch hier einen starken äusseren Erfolg. Das komplizierte farbenreiche Werk bereitete insofern eine angenehme Enttäuschung, als es wirklich mehr schöne Musik enthält, als man erwartet hatte. Für ein Provinztheater wie das unsrige war die vorzügliche Aufführung unter Albert Coates eine Grosstat, Dr. Otto Briesemeister ein guter „Herodes", Margarete Kahler aber eine „Salome", wie sie stimmlich, musikalisch und darstellerisch vollendeter kaum gedacht werden kann.

Ferdinand Schemensky

HAMBURG: Die beiden ersten unserer vier historischen Opernzyklen, die neben bewährten Werken des eisernen Bestandes in rascher Aufeinanderfolge interessante Neueinstudierungen brachten, sind programmässig absolviert worden. Wenn man in Betracht zieht, welche Unmenge von künstlerischer Arbeit dabei auf festgelegte Termine zu liefern war, wird man die Hingabe unseres gesamten Ensembles an die doch immerhin grossen Aufgaben nicht gering bewerten dürfen. Eine einzige Absage konnte ja hier das ganze Programm ernstlich gefährden. Künstlerisch wurde, zumal in Anbetracht dessen, dass die Zeit zur Einstudierung längst vergessener Opern fast in allen Fällen sehr kurz bemessen war, relativ Ausgezeichnetes geboten. Kapellmeister Brecher versteht es, sein Personal für eine Sache zu interessieren und jeden einzelnen dahin zu bringen, dass er seine Rolle bei der richtigen Ecke anfasst. So erreicht er auch in wenig Proben zum mindesten dramatische Klarheit und deutliche Konturen. Unterstützt von der auch geistigen Elastizität eines Orchesters, das zumeist sehr feinfühlig auf die Anregungen des ausgezeichneten Dirigenten reagiert; unterstützt von dem Chore, der in diesen Wochen wahre Heldentaten an Gedächtnis und stimmlicher Ausdauer verrichtete; unterstützt von dem Verständnis intelligenter Künstler kommt er somit zu Resultaten, die uns hier besonders beachtenswert erscheinen, da ihnen die Einheitlichkeit durchaus gewahrt bleibt. Seine intellektuelle, durch suggestive Kraft gesteigerte Überlegenheit zum Terrorismus und zur Knechtung jeder freien künstlerischen Regung zu missbrauchen, wird dabei Brecher sich niemals beikommen lassen: er ist immer Herr und Leiter, immer der, der die Initiative gibt, aber niemals eine eigensinnige Taktiermaschine, niemals ein Despot. Die beiden letzten Neueinstudierungen brachten Giordano's prachtvollen „André Chénier" und Massenet's „Jongleur de Notre Dame". Im „Chénier" hat Giordano seinen höchsten Trumpf ausgespielt: die bewegten, leidenschaftlichen und in Wort und Handlung krassen Bilder aus der Revolutionszeit brachten sein heisses Temperament in eine heftige künstlerische Emotion, die ihm musikalische Momente von packender Dramatik gebar. Wirklich inspiriert, aus dem Kolorit der räumlichen und zeitlichen Umgebung heraus entstanden, ist der II. Akt mit seinem fanatischen Robespierre-Marsch und die famose Gerichtsszene des III. Aktes. Hoftheatermässig ist freilich nichts darin, und so wird in Deutschland der „Chénier" auch nach seinem neuen Hamburger Erfolge ein seltener Gast bleiben. Leider, denn unter dem, was uns aus Italien importiert wurde, ist — natürlich Verdi als Hors de concours betrachtet — wenig, das man diesem „Chénier" an die Seite setzen kann. Die destillierte und filtrierte Musik Massenet's kann man schon gar nicht mehr hören, wenn man einen Vollblutdramatiker wie Giordano noch in den Ohren hat. Und nun gar erst der müde, ausgesogene Massenet im „Jongleur"! Kapellmeister Stransky und Pennarini taten gewiss ihr möglichstes; aber da ist nichts mehr zu retten. Frl. Walker sang bei ihrem zweiten Auftreten mit glänzendem Erfolge und mit imponierender künstlerischer Reife die Amneris in „Aida". Ihr Engagement bedeutet für uns einen Gewinn, der selbst dann noch nichts an Wert verlieren würde, wenn es sich als definitiv herausstellen sollte, dass die dramatische Gestaltungskraft Frl. Walkers sich gern der Hilfsmittel der Reflexion bedient da, wo andere ausschliesslich mit dem Temperament zu operieren lieben. Nehmen wir also einmal den schrecklichen Fall als feststehend an: Frl. Walker denkt nach, sie gibt sich Rechenschaft über das, was sie tun will und tut. Nun, dann gibt uns das Niveau von Frl. Walkers Intellekt auch zugleich die sichere Gewähr, dass wir dabei nichts zu verlieren haben.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Opernhause brachte die Uraufführung der Oper „Vendetta" ein aussergewöhnlich erfreuliches Ergebnis. Das von Alfred Kaiser in einem Vorspiel und drei Akten geschriebene, szenisch sehr wirksame Textbuch hat eine tatsächliche Begebenheit zur Grundlage. Nachdem, korsikanischem Brauche gemäss, infolge eines unerlaubten Liebeshandels zweimal das rächende Messer seine verhängnisvolle Rolle gespielt hat, klingt das Motiv der Blutrache durch einen zwischen Mitgliedern der feindlichen Familien geschlossenen Liebesbund versöhnlich aus. In eine gewisse Parallele damit ist die Tatsache zu bringen, dass die Musik Emilio Pizzi's, des durch die von ihm errungenen kompositorischen Preise sowie durch die Opern „Ratcliff" und „Rosalba" sehr vorteilhaft bekannt gewordenen Veronesers, ungemein erfolgreich einen Ausgleich anstrebt zwischen dem realistischen Stile des musikalischen Jungitalien und den die wirkliche melodische Linie in den Vordergrund stellenden Ge-

pflogenheiten der alten Schule. In der trefflichen Art, wie das dem Komponisten gelungen ist, dann in seiner reichen Erfindung und der so feinen wie eindruckskräftigen Orchestertechnik beruhen an erster Stelle Sonderbedeutung und Erfolg des Werks. Einige Ausstellungen, die ich hinsichtlich der Wahl gewisser Themen, einiger weniger vertieften Durchführungen oder gelegentlicher Übertönung der Sänger durch das Orchester an inhaltlich ruhigen Stellen geltend machen könnte, fallen nicht ernstlich ins Gewicht gegenüber der prachtvollen Orchesteraufgabe, den sehr reizvollen Gesangsstücken verschiedenster Gattung und der ganzen, mächtige Stimmung erzeugenden Illustrierung des dramatischen Stoffes durch die Musik. Sinnige Lyrik ergänzt sich in wirksamer Folge mit überzeugender dramatischer Kraft. Zu den schönsten der den musikalischen Dialog ablösenden, geschlossenen Gesangsnummern zählen zwei ausserordentlich eindrucksvolle Liebesduette. Bedingungsloser Wohllaut aber war offenbar für Pizzi als erstes Schaffensgesetz massgebend. Dass die Oper an Darstellung und Ausstattung nur geringe Anforderungen stellt, wird ihrer Zukunft jedenfalls zustatten kommen. Der Komponist wurde hier schon vom ersten Akt an stürmisch gefeiert, und am Schlusse musste mit ihm zusammen Otto Lohse, der zu der im ganzen recht löblichen Aufführung das weitaus beste mit seinem Orchester beigetragen hatte, des öftern vor der Rampe erscheinen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Auguste von Urff-Berny, die in einer hiesigen Lohengrin-Aufführung als Elsa debütierte, hat mit ihrer jugendfrischen, mädchenhaft timbrierten und wohlgebildeten Stimme und mit ihrer zwar noch nicht ausgereiften aber doch schon sehr gefühlsverständigen Darstellung berechtigtes Aufsehen erregen können. Sonst ist von der hiesigen Oper nur noch die Erstaufführung von Wolf-Ferrari's musikalischem Lustspiele „Die vier Grobiane" zu vermelden, die aber trotz guter musikalischer und szenischer Vorbereitung der Première durch die Herren Kapellmeister Hagel und Regisseur Marion und trotz zumeist recht vortrefflicher Leistungen der Herren Rapp, Stichling, Soomer und Kunze und der Damen Fladnitzer, Eichholz und Marx zu keinem bedeutenderen Erfolge des Werkes geführt hat.

Arthur Smolian

LONDON: Am 14. Januar soll die deutsche Opernstagione beginnen. Die Hoffnung, dass irgendeine Neuheit, zum Beispiel ein Werk Richard Strauss' in die Aufführungen einbezogen würde, ist nicht erfüllt. Nach dem Programm, das hier jetzt vorliegt, ist das Repertoire durchaus auf hier wohlbekannte und oft gehörte Werke beschränkt, nämlich: Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan, Walküre, Freischütz, Fidelio und die verkaufte Braut. Unter den gewonnenen Darstellern befinden sich van Dyck, der eigentlich der Geschäftsleiter des ganzen Unternehmens genannt werden darf, die Damen Brema, Leffler-Burckard, die Russin Litvinne und die Herren Bertram, Feinhals, Dr. von Kraus und der Berliner Ernst Kraus. Ein Projekt, das wie ich fürchte sehr viel mehr das Interesse und sogar die Begeisterung der Londoner Gesellschaft beschäftigen wird, ist eine Vorstellung des „Barbier von Sevilla" mit Adelina Patti und Jean de Reszke in den Hauptrollen. Die Vorstellung soll zwar in Paris stattfinden und dies im Privattheater des Herrn de Reszke, aber seit der entente cordiale ist ja Paris nur eine andere Vorstadt der Londoner Society wie Nizza und Ägypten. Madame Patti hat zum wirklich und allerletztenmal allerdings schon oft ihr „einziges Konzert der Saison" gegeben. Auf der Bühne ist sie aber seit manchem Jahr und Tag nicht mehr erschienen. Ihr Repertoire war übrigens von einer für heutige Verhältnisse geradezu unglaublichen Beschränktheit. Es soll auch Eduard de Reszke als Basilio dabei auftreten und so darf man sich auf eine Sensation gefasst machen, die in Mayfair noch lange nachwirken wird. Dass die Kunst mit einer solchen Veranstaltung wenig oder gar nichts zu tun hat, braucht man nicht erst anzumerken.

A. R.

MANNHEIM: Enrico Bossi's „Il Viandante", (Der Wanderer) lyrisches Drama in einem Aufzuge, erlebte im Hoftheater unter Hofkapellmeister Kutzschbachs Leitung seine Uraufführung. Das Libretto ist eine feinsinnige Dichtung von G. Machi, der allerdings die reale dramatische Kraft versagt ist; die poetischen Schönheiten sind dem Werke auch in der Übersetzung von Wilhelm Weber erhalten geblieben. Der Wanderer ist ein weiser Denker, ein Prophet, der zur Zeit des römischen Sklavenkrieges (134 v. Chr.) nach Sizilien kommt, woselbst sich die revoltierenden Sklaven auf dem Monte Taneo verschanzt haben. Die fanatische Menge erwartet Hilfe und Befreiung von dem Weisen, dieser aber hat nur Worte des Friedens und der vergebenden Liebe. Darum findet er kein Verständnis bei der erregten Menge, man verfolgt ihn sogar. Da findet der Wanderer Zuflucht bei zwei Schwestern, die unter der Obhut eines Sklaven in einer entlegenen Höhle hausen. Damia, die ein kurzes Liebesglück genoss, findet Trost in den aufrichtenden Worten des Propheten, zu dessen Füssen sie sitzt. Da erwacht die Eifersucht des Sklaven, er bezichtigt den Freund, mit dem er litt und stritt, des Verrats; im Flammentode besiegelt der Schuldlose seine Lehre mit der Hingabe seines Lebens. Der Sklave gesteht seine Untat und wird erstochen, dem Sterbenden verzeiht auch Damia, dem Vorbild des Meisters folgend. Viel dramatischer als die Handlung ist die Musik, die eine Fülle hübscher Melodieen aufweist, vortrefflich instrumentiert ist und die seelischen Konflikte ebenso dramatisch illustriert als den Aufstand der fanatischen Menge. Ein stimmungsvolles Vorspiel, ein klangschöner Hirtenchor, einige Duette voll Erfindung und Leidenschaft und die charakteristische Note der handelnden Personen, des Wanderers ganz besonders, sind gehaltvoll und teilweise von grosser Schönheit. Vorzüglich ist die Begleitung des Orchesters behandelt; einige ungewohnte harmonische Lizenzen muss man mit in den Kauf nehmen. Margarete Brandes und Fr. Carlén vertraten mit Intelligenz und stimmlich hervorragend die beiden Hauptrollen, J. Kromer charakterisierte den Sklaven vortrefflich. Mit den Solisten durften der Komponist und der Dirigent wieder-

holt erscheinen, die Novität hatte einen vollen Erfolg. — Als eine künstlerische Tat ist die erste zyklische und strichlose Aufführung der „Ring“-Dramen unter Kutzschbach zu registrieren. K. Eschmann

STRASSBURG: Das Repertoire der letzten Wochen ist wieder einmal auf dem „toten Punkt“ angelangt, wo der Ladenhüter Trumpf ist. Wann werden unsere „deutschen“ (sic!) Opernbühnen — das gilt für fast alle — einmal so weit sein, dass die Eckpfeiler ihres Spielplans — neben Wagner — nicht mehr Troubadour, Mignon, Carmen und Cavalleria usw. bilden, sondern sagen wir einmal Entführung, Euryanthe, Heiling, Bezähmte Widerspänstige! Ehrt eure deutschen Meister! Wir ehren in der Zwischenzeit Verdi, dessen stark gespreizter „Maskenball“ — warum weiss man nicht. — als einzige „Novität“ der letzten zwei Monate das Lampenlicht erblickte. — Der vorjährige d'Albert-Abend (Abreise, Flauto solo) fand in Anwesenheit des Komponisten eine hübsche Wiederholung, ebenso Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“. Maria Gay, die temperamentvolle Spanierin, glänzte besonders als Dalila durch die Grosszügigkeit ihrer Wiedergabe und ihren pastosen Alt, als Carmen trug sie vielleicht zuviel Einzelheiten auf. Zurzeit wird wieder der „Nibelungenring“, auf ein paar Wochen verzettelt, vorgeführt, bei dem das „Rheingold“ immer am schlechtesten wegkommt. Der „Fledermaus“ wird man durch die Besetzung mit Nichtsängern bald ihr Lebenslicht ausgeblasen haben. — Unser neulich geschildertes treffliches Ensemble ist durch diese „Spielplanlosigkeit“ zu unfreiwilligem Rosten verurteilt. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Das Ereignis ist „Salome“ von Strauss, die sich lange behaupten wird. Solange bis etwas Hässlicheres (Hassenswerteres) kommt. Vor den Aufdringlichkeiten dieser „berückenden“ Klänge ziehe ich mich zurück; sie imponieren mir aber nicht. Vorderhand scheint die Mehrheit, der ich mich auch nicht beuge, keine Absichtlichkeit zu merken und zeigt nichts weniger als Verstimmung. Lasst sie das Hingeworfene heisshungrig annehmen: auf Wiederhören in 20 Jahren! Die erfolgschwangere Aufführung, von Pohlig aufs temperamentvollste, szenisch von Löwenfeld mit berechnender Sorgfalt geleitet, ausserdem blendend ausgestattet (Malerei: Plappert, Kostüme: Pils), war eine grossartige, rühmenswerte Leistung des Orchesters und der Darstellenden; Frl. Sutter eine Heldin, von der Strauss selbst entzückt wäre, obschon ihre Sinnlichkeit noch zu zahm ist. Glücklicherweise liess „Salome“, die manches im Spielplan verschob, die erste „Ring“aufführung des Winters unberührt. Sie wurde mit Frau Senger-Bettaque als Brünnhilde, Herrn Bolz als Siegfried, den Herren Weil und Neudörffer als Wotan und den andern einheimischen, wenigen auswärtigen Kräften (z. B. Briesemeister als Loge) dankenswert schön durchgeführt; auch Pohlig erntete stürmische Huldigungen. Wenn nur das Interimtheater mehr billige Plätze hätte: es gehört etwas dazu, eine Nacht durch vor der Kasse zu harren! Dr. Karl Grunsky

KONZERT

BERLIN: Die beiden Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam gaben eines jener Orchesterkonzerte, zu denen meist ein auswärtiger Dirigent berufen wird. Diesmal war die Wahl auf Max Fiedler gefallen, der Wagners Faust-Ouvertüre, das Tristanvorspiel und Isoldes Liebestod und Beethovens Neunte aufführte; das Soloquartett war mit Frau Herzog, Therese Behr-Schnabel, Willy Merkel und Baptist Hoffmann besetzt. Frau Herzog sang ausserdem noch mit Orchesterbegleitung die fünf nach Dichtungen von Mathilde Wesendonk komponierten Gesänge Wagners. Als Dirigent machte Max Fiedler diesmal nicht den guten Eindruck, wie bei früheren Gelegenheiten. Wir sind in der Tristanmusik, auch in der Neunten an feiner ausgearbeitete dynamische Schattierung gewöhnt. — Im vierten Symphonieabend der Königlichen Kapelle gab es nur längst Anerkanntes zu hören: Mozarts Symphonie in C-dur, die in e-moll von Brahms und Beethovens Vierte. Ganz merklich hat sich Weingartner zu der Brahmsschen Orchestermusik in näheres Verhältnis gesetzt, er dirigiert dessen Symphonieen weit wärmer und liebevoller als früher. — Am 8. Dezember ging es in der Philharmonie hoch her: der Wiener Männergesangverein liess sich dort hören. Es wurde dieses Konzert, das zum Besten des österreich.-ungarischen Hilfsvereins in Berlin unter abwechselnder Leitung Richard Heubergers und Eduard Kremsers gegeben wurde, zu einem herzlichen Verbrüderungsfest der deutschen Sangesbrüder. Alles, was von dem mit Recht in hohem künstlerischen Ansehen stehenden Verein dargeboten wurde, nahmen die Berliner mit stürmischem Beifallsjubel auf, viele Nummern mussten da capo gesungen werden. Das Programm war vornehm ausgestattet; der Wiener Chor scheint absichtlich auszuschalten, was sich auf dem Niveau des üblichen Männergesangvereinsstils hält. Heuberger, dessen „Tiroler Nachtwache 1810“ auch auf dem Programm stand, hält sich von allem Konventionellen im Ausdruck fern, folgt mehr dem Wege, den Peter Cornelius eingeschlagen hat, dessen fünfstimmiges „Ach wie nichtig“ eine besondere Zierde des Konzertes bildete. Ganz Unnachahmliches bietet der Wiener Chor, wenn er kleinere Stücke, wie Veits „Der Käfer und die Blume“, die „Königskinder“ von Kremser u. a. singt; seine Force beruht in der detaillierten Ausarbeitung der Pianonüancen, in der anmutig-freien Behandlung des Rhythmus. „Auch kleine Dinge können uns entzücken.“ Dieses Dichterwort wurde an diesem Abend zur Wahrheit. Der Schliff der Disziplin trat auch in dem langen Unisono von Franz Schuberts „Im Gegenwärtigen Vergangenes“ evident hervor; das klang allerdings in der vollendeten Ausgeglichenheit der Stimmen, in der klaren Textaussprache wie der Gesang eines mächtigen und doch weichen Riesenorganes. Nach Bruckners gewaltigem „Helgoland“, dem Schluss des Programms, erhob sich das Publikum wie ein Mann, alles winkte den Sängern auf dem Podium zu mit Händen, Tüchern, Programmen, die Sänger erwiderten mit begeisterten Freudenrufen, das

Orchester blies Tusch; die Wiener werden zufrieden gewesen sein mit der Aufnahme bei dem Berliner Publikum. — Im letzten Nikischkonzert brachte der Dirigent als Novität Georg Schumanns Ouvertüre zu einem Drama, ein düsteres Stück, das eine Fülle interessanter Motive enthält. Wenn das Werk das Publikum kalt liess, so liegt das an der nicht glücklichen Instrumentation, die eigentlich keines der Themen recht zur Geltung kommen lässt; man hört stets zu viel Nebenstimmen, die die Hauptsache mehr verhüllen, als heben. Auf dem Papier sehen die Themen besser aus, als sie aus dem Orchester herausklingen. Artur Schnabel spielte in der Ausführung des B-dur Klavierkonzertes von Brahms die Solostimme im ersten Satz zwar etwas klein im Ton, aber klar und mit vollständiger Herrschaft über alles Technische. Am wärmsten gestaltete er das Andante, das anmutige Finale war eine glückliche Leistung. Strauss' „Heidenleben" bildete den Schluss.

E. E. Taubert

Die von Adalbert Gülzow begründete Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle (Klavier: Arthur Egidi) brachte ausser Mozarts Klarinettenquintett drei für hier neue Werke zum Vortrag: Lalo's reizvolle Aubade für 10 Streich- und Blasinstrumente, die von mir „Musik" Bd. 20 S. 177 ausführlich gewürdigte Violinsonate von Rob. Hermann op. 13 und das noch ungedruckte Klavierquintett op. 20 von Edg. Stillman Kelley, dem in Berlin lebenden amerikanischen Komponisten. Dieses Quintett, das einen grossen Erfolg hatte, ist eine entschiedene Bereicherung der Literatur; neben ausgezeichnetem Aufbau der einzelnen Sätze sind die schönen, noblen und wohlklingenden Themen und ihre geistvolle, besonders rhythmische Verarbeitung zu rühmen. — Das Böhmische Streichquartett führte zwischen den Quartetten in F von Dvořák und e-moll von Beethoven das in dieser Zeitschrift schon des öfteren erwähnte Streichquintett von Weingartner unter Zuziehung von Eduard Benedictus (2. Bratsche) hier erstmalig sehr erfolgreich auf. — Max Reger gab einen Kompositionsabend; mit Paul Goldschmidt spielte er seine vierhändigen Klavierstücke op. 94, von denen das Vivace am wertvollsten ist, und Indroduktion, Passacaglia und Fuge für 2 Pianoforte op. 96, ein grandioses, nur zu ausgedehntes Werk, und mit Carl Halir die hier schon bekannte Suite op. 93 für Violine und Klavier, deren Largo bedeutend ist. Für den Vortrag seiner meist ernst gehaltenen Lieder op. 97 und Gesänge op. 98 konnte er Else Schünemann nur dankbar sein. — Bemerkenswert war ein Konzert der Münchener Deutschen Vereinigung für alte Musik, die freilich in der glücklichen Wahl der Programme wie in der virtuosen Beherrschung der alten Instrumente der vortrefflichen Pariser Société des anciens instruments noch nicht gleichkommt. — Temperamentvoll, mit schönem Ton und guter musikalischer Auffassung spielte die Geigerin Eugenie Konewsky, die im Besitz einer vortrefflichen Bogentechnik ist und zur Begleitung das Mozartsaal-Orchester unter Paul Prill herangezogen hatte. — Desselben Orchesters bediente sich auch Henri Marteau, der ein nicht gerade übermässig interessantes Violinkonzert von Em. Moor op. 62 hier einführte und mit Regers Solo-Sonate op. 92 No. 2 grossen Erfolg hatte; ferner spielte er das Beethovensche Konzert, das man tags darauf nebst dem G-dur von Mozart und dem g-moll-Konzert von Bruch von Eugène Ysaye, und am übernächsten Tage auch von Fritz Kreisler mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters und neuen Kadenzen hören konnte. Kreisler spielte noch ein C-dur Konzert von Vivaldi, dessen Ausgrabung als sehr lohnend bezeichnet werden muss. — Einen beachtenswerten jungen Geiger lernte ich in Louis Siegel kennen, der mit dem Mozartsaal-Orchester u. a. Chausson's Poème und Rimsky-Korssakows empfehlenswerte russische Phantasie tonschön, ausdrucksvoll und technisch-reif spielte. — Im Verein mit der tüchtigen Altistin Maria Henke liess sich die 14jährige Geigerin Edith von Voigtländer nochmals hören und erweckte namentlich durch Bachs Ciaconna wieder grosse Hoffnungen. — Gemeinsam konzertierten die Sängerin Emmy Mohr und der Geiger Otto von Tideböhl; erste produzierte so schrille Töne, dass einem die Ohren weh taten, letzter spielte wie ein schlechter Dilettant; seine eigenen Kompositionen waren ohne jede Selbständigkeit.

Wilh. Altmann

Nachzuholen wäre der zweite Abend von Vianna da Motta. Hier, wo er auf die Wirkungen des Klaviers allein angewiesen, befriedigte er nicht ganz so, wie wenn das Orchester ihm zur Folie dient. Ich komme da nie über die kühle Noblesse hinweg. Der typische Mangel an Farben, wie er z. B. im „Karnaval" (Schumann) offenbar wurde, beweist doch immer wieder, dass das Schwergewicht da Mottas mehr in seiner geistigen Elastizität ruht, seine Kraft also weniger in einem Reichtum der Empfindung als in einer mehr logischen Gestaltungsgabe besteht, die die Zeichnung in allen ihren Konturen mit höchster Schärfe und Klarheit entwirft. Die Mannigfaltigkeit der reflektorischen Blitze ist dabei bewunderungswert. — In Lonny Epstein kann man ein empfindsames, musikalisch regsames, ehrliches Talent wahrnehmen. Zum klassischen Stil fehlt's freilich noch an überlegener Ruhe. Die Phrasierung war zu subjektiv, etwa in der Art des älteren Leipziger oder Wiener Konservatoriumstiles. Da wurde Phrase für Phrase, Note für Note nüanziert. Das wirkt ebenso abstossend und langweilig, wie wenn jemand fortwährend affektiert spricht. Hier heisst es also doch ein bischen „objektiver" denken lernen; denn zwischen den zwei „Subjekten": Beethoven und Epstein gibt es nur ein „Entweder — oder"!

R. M. Breithaupt

Der Bassist Ernest Sharpe sang in seinem dritten Konzert nur Lieder amerikanischer Tonsetzer. Obgleich manches gut und effektvoll gearbeite Werk im Programm enthalten war, zeigten nur sehr wenig Originalität. Ein amerikanischer Stil ist vorläufig noch nicht vorhanden. Nur die Schöpfungen Mac Dowells dürften allgemeiner Verbreitung sicher sein. Der Sänger konnte auch in seiner Muttersprache keinen günstigen Eindruck erzielen, den hingegen Ilona K. Durigo mit ihrer, obgleich nicht immer feststehenden, hübschen Stimme hervorrief. Durch

recht geläufiges Klavierspiel, sonst nichts, unterstützte sie Paula Braun. Lili Menar's Sopran sollte durch mehrjähriges Studium geschult werden. Der Cellist A. E. Prenez ist besserer Musiker als Spieler. Sein Ton ist klein, aber nicht ohne Ausdruck; Bogenführung, Handbewegungen usw. verraten schlechte Methode. Auch weicht er oft von reiner Intonation ab. Mit Louis Edger spielte er die Sonate von R. Strauss. Der junge Künstler hat hervorragende Fortschritte gemacht; seine weitere Entwicklung muss man im Auge behalten. Julia Culp erbrachte einen neuen Beweis, dass sie sich den besten Konzertsängerinnen anreihen kann. Anna Dinklage hingegen dürfte wohl nie so weit gelangen. Ausser angenehmer Stimme lässt sich nichts über ihre Darbietungen berichten. Sie muss noch viel lernen. Übrigens war die Begleitung von Robert Erben sehr nüchtern. Die vielen Vorzüge des Mustel-Harmoniums zeigten sich überzeugend klar in dem von Alphonse Mustel gegebenen Konzert. Sowohl er als auch Joseph Bizet behandelten das wundervolle Instrument mit absoluter Meisterschaft. Die das Programm eröffnende Phantasie von A. Mustel, als Komposition kaum beachtenswert, ist durch effektvolle Farbenmischung und wechselnde Stimmungsbilder sehr zweckentsprechend. Der mitwirkende Violinist Louis Duttenhofer spielte mit herrlichem Ton und starkem Temperament. Nathan Fryer, ein jugendlicher Pianist, gibt vorläufig nur Noten in maschineller Weise. Hertha Dehmlow müsste mehr auf sicheren Tonansatz und Atemeinteilung achten. Ihr Material ist sehr wohlklingend und kräftig, der Vortrag zeugt von eingehendem Verständnis. Elisabeth Ohlhoff liess sich viele Geschmacklosigkeiten im Vortrage der Mozartschen Cantilene zuschulden kommen. Auch tremoliert sie jetzt fast durchgängig. Das altmodische, stereotype Lächeln selbst bei ernsten Gesängen ist überaus störend. Stimmklang und Aussprache sind lobenswert. Nelly Brodmann sang mit sehr verblasster Stimme heitere Lieder annehmbar, ernste recht eintönig. Der Cellist Oskar Brückner rechtfertigte seinen vorzüglichen Ruf. Sein Ton ist, obgleich nicht gross, dennoch sympathisch, die Technik vorzüglich, der Vortrag ungekünstelt. Die Sopranistin Clara Wobschal steckt noch zu sehr in Dilettantenschuhen, um einer ernsten Kritik standhalten zu können.

Arthur Laser

Eine Erstaufführung von Werken zeitgenössischer Komponisten durch Walter Meyrowitz brachte neben einer ernstlich noch nicht diskutablen, „Klavierkonzert" betitelten Komposition von Walther Dorfmüller (Berlin) und einer solide gearbeiteten Orchesterrhapsodie auf Motive der Grafschaft Norfolk von R. Vaughan Williams (London) die symphonische Dichtung „Die Seejungfrau" von Alexander v. Zemlinsky. Der Wiener Tonsetzer zeigt sich darin vornehmlich als bedeutender, oft besondere Wege wandelnder Instrumentator. Für mein Empfinden überwiegt freilich die barocke Überladung seines Werkes zu sehr. Positive Erfindung ist doch nun einmal das A und O aller Musik, und wo diese nicht in grossen klaren Linien — und sei der Weg zu diesem Ziele unter Umständen noch so differenziert kompliziert — hervorleuchtet, liegt schliesslich immer mehr technisches Können als schöpferisch hohe Kraft vor. In jedem Falle aber darf Zemlinsky, glaube ich, sehr ernstliches Aufhorchen beanspruchen. Meyrowitz selbst erschien — besonders vor und nach dem Wiener — als ein dem Können nach noch unausgeglichenes, vielleicht aber noch reifensfähiges Talent. Eigenes enthält sein „Requiem und Gesang der Verklärten" noch wenig. In drei Orchesterliedern traf er auch die Inhaltswerte weit besser. Umsichtig, wenn auch ein wenig al fresco, leitete er das anscheinend wirklich recht entwicklungsfähige Mozartsaalorchester. — Die Pianistin Vera Jachles spielt vorwiegend auf das Virtuose hinaus, aber ganz abgesehen von dem innerlichen Mangel ist ihr Spiel vorerst bei weitem noch nicht sicher und klar genug. — Reineren Kunstgenuss bot Maikki Järnefelt. Sie tut leicht des Guten zu viel, und dann flackert ihre Stimme bis zur undeutlichen Tontrennung. Bei weiser Mässigung erzielt sie jedoch stimmlich und im Vortrage tiefgehende Wirkungen. — Paula Weinbaums prächtiger Alt erschien durch eine leichte Indisposition manchmal etwas spröde. Aber auch sie wusste durch eindringlichen Vortrag (Schubert und Loewe) zu fesseln, wenn man über ihre Auffassung (u. a. das Tempo des „Nöck") auch manchmal abweichender Meinung sein konnte. Auch im Gesange steht das Gebot: Klarheit der Linien vor vielen anderen... Fast gleicherweise allzu glatt und verbindlich sangen Marianne Wolff, die immerhin trotz reizloser Stimme wirkam vorzutragen versteht, Sydney Biden, dessen schöner Tenor-Bariton oft recht bedenklich zu vibrieren beginnt, und Eduard Gärtner, der aus seiner Stimme nicht gar viel herausholt und oft geradezu ins Süssliche verfällt. Zu tieferer gesanglicher Wirkung gehört ja doch nun einmal vor allem anderen: adäquates „seelisches Einstellungsvermögen". Der Seitenblick nach dem Publikum steht nicht auf demselben Blatte der Natur wie die Kunst. — Nicht genug frei davon ist übrigens auch Lotte Kreisler. Ihre sonst guten Absichten bewähren sich nur im Piano und in der Ruhe. Bewegung und Forte lassen sie an der überaus unruhigen Tongebung zuschanden werden.

Alfred Schattmann

FRANKFURT a. M.: Dass unser Operndirigent Rottenberg auch an der Spitze von Konzerten Figur macht (figürlich gesprochen!), weiss man hier längst, erfuhr man auch jüngst wieder in dem Opernhauskonzert, in dem A. Bruckners 9. Symphonie die Hauptnummer bildete, und in dessen Verlauf auch Lucie Weidt von der Wiener Hofoper wieder herzlich willkommen geheissen wurde. Kurz vorher begegnete man dem Kapellmeister auch bei einem Gastdirigieren im „Museum", wo er Brahms' 1. Symphonie in all ihrer ernsten Grösse darstellte und zugleich auch die Suite „Intermezzi Goldoniani" von Enrico Bossi einführte. In einem Genre, wo sich zwar im Sturm nichts einnehmen, wohl aber mit Anmut und Formgefühl manches sagen lässt, zeigt sich der Komponist nicht minder sattelfest, als im modernen Oratorienstil; der sehr eigenartigen Gagliarde haben sich wohl alle Hörer lebhaft erfreut. Das 5. Sonntagskonzert des Museums leitete Josef Frischen

aus Hannover mit sicherer Routine, hin und wieder auch mit etwas zu überlegenen Allüren, die stutzig, aber darum noch nicht innerlich warm machen — siehe Beethovens „Fünfte". Der Sängerchor des hiesigen Lehrervereins brachte gleich zwei grössere Neuheiten heraus, Heinrich Zöllners „Bonifacius", der mit dem christlichen Kreuze auch das bewährte Panier der Liedertafelkomposition hochhält und den „Bardengesang" von Richard Strauss, der hier ersichtlich eine populäre Leichtverständlichkeit anstrebt und dabei gelegentlich auch in seichtes Fahrwasser gerät, ohne dass die Ausführung wesentlich erleichtert würde. Indessen eine Sängerkorporation, wie die unter Prof. Fleischs treue und gewandte Leitung gestellte, wurde auch hier der Aufgabe vollgerecht. Der neuerdings stark erwachten Lust, sich beim Klange veralteter Musikinstrumente „in den Geist der Zeiten zu versetzen", entsprach ein Museumsabend, wo Helene Dolmetsch aus London, von Frl. Moggridge ebendaher am Flügel begleitet, die Viola da Gamba in zwei Sonaten von J. S. Bach und Fr. Schubert erklingen liess. Indes den Geist der Zeiten beschwört nur wieder der Geist und nicht das sinnliche Ausdrucksmittel, das hier zudem durch das moderne Begleitinstrument in den Schatten gesetzt wurde. Vollen Erfolg holte sich an dem Abend Ludwig Hess mit seinen prächtigen Liedervorträgen. Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Im vierten Gürzenich-Konzert fand Beethovens Pastorale durch Fritz Steinbach eine im grossen Zuge der ganzen Symphonie glänzende und reinsten Genuss gewährende, in allen Einzelheiten wundervoll klare Auslegung. Dasselbe wäre von der Oberon-Ouvertüre zu sagen. Hugo Becker bot Auserlesenes mit dem Vortrage von Dohnanyis Konzertstück für Cello mit Orchester (Werk 12) und Tschaikowsky's Variationen über ein Rokokothema. Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama", die ja inzwischen auch in Berlin gehört wurde, musste natürlich durch die dem Komponisten eigene bedeutende orchestrale Technik und Ausdruckskraft ansprechen, aber doch inhaltlich befremden. Die Erfindung offenbart zu wenig Originelles, um wirklich interessieren zu können, und seine Wagner-Kenntnis wurde Schumann gelegentlich zum Verhängnis. Die Aufnahme der Novität (Uraufführung) war trotz der alle Chancen bietenden Wiedergabe eine laue. Paul Hiller

LEIPZIG: Dem siebenten Gewandhauskonzert, das vornehmlich mit Julius Klengels meisterhafter Wiedergabe des Violoncell-Konzertes von d'Albert und mit Arthur Nikischs schöner Interpretation der e-moll-Symphonie von Brahms interessiert und begeistert hatte, folgte als achtes eine Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri", die aber bei rühmenswerter Ausführung der Alt- und Tenorsoli durch Pauline de Haan-Manifarges und Glenn Hall und teilweise ansprechendem Singen der übrigen Solisten (Mizi Marx, Hella Rentsch-Sauer und Walter Soomer) arg schwung- und stimmungslos verlief. Das fünfte Philharmonische Konzert, dem Hans Winderstein die ihn nicht recht zugängliche c-moll-Symphonie von Brahms vorangestellt hatte, erhielt künstlerische Bedeutsamkeit durch die Mitwirkung von Felix Berber und Julius Klengel, denen man für schöne Reproduktionen des Doppelkonzertes op. 102 und des Violinkonzertes von Brahms zu danken hatte. Grossem Interesse begegnete ein Konzert, das Max Reger unter Mitwirkung der ihr grosses Stimmaterial unschön verwendenden Altistin Johanna Schnaudt, des brav spielenden Konzertmeisters Edgar Wollgandt und des zuverlässig-tüchtigen zweiten Klavierpartners Georg Zscherneck veranstaltete und durch das einem grossen Hörerkreise die Bekanntschaft mit einigen zum Teil hocherfreuenden neuesten Werken Regers vermittelt wurde. Das Böhmische Streichquartett erspielte sich mit Tschaikowsky's F-dur-Streichquartett und Brahms' g-moll-Klavierquartett (am Flügel Elly Ney) neuerdings lebhaftes Interesse und mit Mozarts Klarinettenquintett (Klarinette: Oskar Schubert) tiefste Begeisterung, während das Brüsseler Quartett an wohlerklingenden Reproduktionen von Glazounows a-moll-Quartett und Beethovens B-dur-Quartett op. 130, zwischen denen Hildegard Börner einige Lieder sang, viele hochgradige Meisterschaft bewährte, und das sehr tüchtige Russische Trio (Véra Maurina, Michael Press und Joseph Press) sich mit gutem Erfolge um die Einführung einiger neueren Werke von Robert Hermann (Klavierquartett in f-moll), Reinecke (e-moll Sonate für Klavier und Violine), Halvorsen (Passacaglia für Violine und Viola über ein Thema von Händel) und Arensky (Klaviertrio in d-moll) bemühte. Die aus den Damen Johanna Bodenstein, Herma Studeny und Elfriede Schunck und den Herren Ludwig Meister und Christian Döbereiner bestehende Deutsche Vereinigung für alte Musik konnte sich auch hier mit den ebenso stilgerechten als klangechten Vorführungen alter Vokal- und Instrumentalwerke von Buxtehude, Händel, Erlebach, Gassmann, Carl und Johann Stamitz, Haydn, Benda, Mozart und Rust herzlichsten Dankesbeifall gewinnen. Alfred Reisenauer, der neuerdings nur etwas allzu einseitig (una corda) wird, exzellierte an seinem zweiten Klavierabend mit dem von Stradal bearbeiteten d-moll-Orgelkonzert von Wilh. Friedem. Bach und den c-moll Variationen von Beethoven, die talentvolle Friedberg-Schülerin Lonny Epstein liess mit dem achtunggebietenden Vortrag dreier Klavierkonzerte von d'Albert, Mozart und Chopin völlige Ausreife als nahe bevorstehend erkennen, während die durch und durch musikalische und schön-temperamentvolle Elly Ney die Konzerte in B-dur von Brahms, in C-dur von Mozart und in Es-dur von Beethoven schon mit voller Meisterschaft vorzuführen vermochte, Joseph Sliwinski diesmal aber nur mit einigen Lisztiana und Chopiniana voll befriedigen konnte, und Leo Kestenberg wohl nur halb versehentlich an die Öffentlichkeit geraten zu sein schien. Vom Chicagoer Geiger Theodor Spiering dürfte man — falls er gegenüber den kunstförderlichen Einwirkungen der europäischen Musikkultur nicht immun bleibt — ein Aufsteigen zu grosser Höhe zu erhoffen haben. Hans Buff-Giessen erschien an seinem dritten Liederabend in Begleitung der Komponisten Wilhelm Berger, Arnold Mendelssohn und Kurt Striegler und verhalf insonderheit

einigen sehr bedeutenden oder reizvoll-schönen Gesängen der beiden Erstgenannten („Im Sturm", „Glück" und „Trotzdem" von Berger, „Ergebung", „Fischerlied", „Ständchen" und „Die Näherin" von Mendelssohn) zu grossem Erfolg. Die jugendlichen Sopranistinnen Käte Ufert, Helene Passow-Vogt und Änny Lambertz erfreuten an eigenen Liederabenden durch schmelzhaften Frischklang ihrer ziemlich wohlgebildeten Stimmen, ohne bereits mit ihrer noch wenig differenzierten Vortragskunst dauernd interessieren zu können, und ein ähnliches Missverhältnis zwischen technischem und geistigem Können liessen auch die Darbietungen zweier sehr talentierten Instrumentalistinnen, der Pianistin Vera Sastrahskaja und der Geigerin Adele Stöcker wahrnehmen. Ein in den Empfangsräumen desPhotographier-Ateliers von W. Höffert Nachf. abgehaltenes Nachmittagskonzert des Musikverlegers Daniel Rahter vermittelte ca. 150 eingeladenen kunstverständigen Gästen ein persönliches Begegnen mit dem jungen badischen Komponisten Julius Weismann, dessen besonders im ersten Satze und im Scherzo schön wirksames Streichquartett op. 14 in F-dur von den Herren Hamann, Hering, Heintsch und Robert-Hansen bestens vorgeführt, und dessen von den Damen Anna Hartung und Else Marburg ausdrucksvoll vorgetragene sehr stimmungsschöne Gesänge „Das Mädchen am Teiche", „Das Kornschiffchen" und „Im Spätboot" aus op. 16 vieles Interesse wachriefen — mit dem einheimischen Pianisten Alfred Reisenauer, (der als selbstbegleitender Komponist mehrerer gleichfalls von Frl. Hartung gesungenen Lieder darunter das sehr schöne „In der Mondnacht" aus op. 11 und das sehr stimmungsvolle „Der wunde Ritter" aus op. 12 vielen Beifall fand) — und mit Sergei von Bortkiewicz, der nicht nur als Komponist einiger wirksamen Klavierstücke op. 3 sondern fast mehr noch als schönspielender Mitinterpret der im Vereine mit Hugo Hamann wirksam vorgeführten, in ihren schumannisierenden Ecksätzen wirklich schönen g-moll Sonate op. 1 für Violine und Klavier von Ermanno Wolf-Ferrari Aufsehen erregte. Inmitten des Programmes sang Frl. Marburg auch noch zwei weniger bekannte Gesänge: „Winternacht" und „Das Geheimnis" aus Richard Strauss' früheren Liederheften op. 15 und op. 17.

Arthur Smolian

LONDON: Multa non multum, das scheint vorläufig der Wahrspruch unserer Konzertsaison zu sein. Selbst Altmeister Joachim und seine wohlbewährte Ehrengarde hat diesmal mit dem Zyklus von Brahmskonzerten dem ernsten Kunstfreunde nicht viel mehr als eine gelinde Enttäuschung geboten. Ich möchte als typisch die Darbietung herausheben, die als der Mittelpunkt des ganzen Zyklus galt und die am letzten Mittwoch in der Queens Hall stattfand. Joachim hat hier noch immer eine unabsehbare Schar von treuen Anhängern, und so war die enorme Halle fast bis auf den letzten Platz gefüllt. In dieser Ausdehnung des Raumes und des Hörerkreises liegt aber zugleich der wunde Punkt der ganzen Veranstaltung, denn Kammermusik lässt sich in so gigantischen Umrissen nicht pflegen. War es dieses Moment oder war es Ermüdung, jedenfalls bot das G-dur Quintett, das Joachim mit Halir, Klingler, Bridge und Hausmann ausführte, nicht entfernt den klanglichen Reiz und das Behagen an der feinen Struktur, die sonst von dem herrlichen Werke ausgingen. Es fehlte vor allem die Ausgeglichenheit des Spiels, und Meister Joachims Geige versank oft genug unter den stärkeren Tonströmen seiner Partner. Nur einmal während des ganzen Konzerts war er wieder ganz der Alte, im Allegro des e-moll Trio, für Piano, Violine und Horn. Da ging es wieder wie ein elektrischer Strom durch die Hörer. Ein besonderes Lob verdient hier auch unser Landsmann Borstorf für seine Meisterleistung auf dem Horn. — Die Symphoniekonzerte in Queen's Hall werden alle vierzehn Tage am Sonnabend Nachmittag fortgesetzt; sie boten bisher wenig Neues, bezeugten aber wiederum, dass das Orchester unter Wood's Leitung sich immer besser und feinfühliger zusammenspielt. Die grosse Opferfreudigkeit, die Männer wie Sir Edgar Speyer und manche andere Kunstfreunde für die Aufrechterhaltung des Symphonieorchesters betätigen, verdient um so mehr Anerkennung, wenn man bedenkt, wie wenig das wirkliche Verständnis für die höchsten Darbietungen der Musik und der Kunst überhaupt in den breiten Schichten der hauptstädtischen Bevölkerung annoch entwickelt ist. Wie wäre sonst möglich, dass ein echter Blagueur, ein Schwätzer wie der Ungar Dr. Reich sich als Modephilosoph auftun kann, in Claridges Hotel, vor Herzoginnen und betitelten und unbetitelten Snobs über Plato, Wagner, Beethoven und was sonst noch Hohes in der Republik der Geister lebt, seine wohlfeilen und zugleich unverschämten Bemerkungen machen und dabei Ströme von Gold in seine Tasche ziehen kann! Seine jüngste Leistung ist der Gipfel dieser unbedenklichen aber wohlberechneten Naivetät. Er erzählte da seinen Leuten, Beethoven sei schwer und plump und ein mittelmässiger Nachahmer von Mozart. Schubert sei so süss, dass man davon nur die Zuckerkrankheit sich holen könne und Wagner verdiene überhaupt gar nicht als Tondichter ernst genommen zu werden. Nur einer scheint Herrn Reich ein wirklicher gottbegnadeter Komponist und das ist — Paderewski. Der polnische Klaviervirtuose hat stets Pech mit der Reklame, die seine Freunde für ihn machen.

A. R.

MÜNCHEN: Die Reihe der Kaim-Konzerte brachte uns wieder allerlei hervorragende Genüsse; im vierten, einem Brahmsabend, spielte Henri Marteau in unübertrefflicher Vollendung das Violinkonzert op. 77, und auch die e-moll Symphonie gelang dem Dirigenten Georg Schnéevoigt in seltener Weise. Einen nicht recht geglückten Ausflug zu unseren östlichen Nachbarn stellte das Programm des fünften Konzertes dar mit Tschaikowsky's nur teilweise geniessbarer Manfred-Symphonie, seinem Klavierkonzert mit Lamond als Interpreten und Smetana's auch etwas äusserlicher Tondichtung „Vysehrad". Der sechste Abend brachte eine glänzende Wiedergabe von R. Strauss' „Heldenleben" und als Neuheit einen symphonischen Prolog zu Karl Spittelers „Olympischer Frühling" von Walter Courvoisier, ein Werk, in dem grosses Können, ernstes Streben und Natürlichkeit und Frische der Sprache zu einem sehr erfreulichen Eindruck

zusammenklingen, wenn auch der Erfindung da und dort noch eine eigenere Note zu wünschen wäre. Zwischen den beiden Orchesterstücken spielte Franz von Vecsey ausgezeichnet Tschaikowsky's Violinkonzert in D. Bei den Volks-Symphoniekonzerten musste für einen nicht auf der Höhe stehenden Romantikerabend ein zweiter Brahmsabend entschädigen, in dem wieder das Violinkonzert zu Gehör kam, diesmal durch Frau Soldat-Roeger, und zwar in technisch tadelloser und temperamentvoller Weise. Sehr interessant war auch das vorhergehende Konzert, dessen Programm französischen Komponisten gewidmet war; Paul Dukas' „Der Zauberlehrling" ist mehr durch und für den Verstand geschaffen als für das Gefühl, doch durchaus nicht ohne Geist und Reiz. Und Berlioz' „Phantastische Symphonie", seit längerer Zeit nicht mehr aufgeführt, wirkte ganz vorzüglich unter Stavenhagens bestimmter und nerviger Direktion; Frl. V. Bogel bot in einem Klavierkonzert von Saint-Saëns eine sehr tüchtige Leistung. Zwei schöne Sonatenabende gaben Felix Berber und Bernhard Stavenhagen, und mit dem Kaim-Orchester unter des letzteren Leitung spielten Berber und Julius Klengel Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello mit grossem Erfolg, nachdem Prof. Klengel bereits früher in einem eigenen Konzert Proben seiner ausgereiften Kunst gegeben hatte, unter Mitwirkung des Pianisten Fritz von Bose, der sehr für die kernigen Variationen und Fuge op. 91 von Wilhelm Berger zu interessieren wusste. Aus der Menge der Klavierabende seien lobend herausgehoben der von Alfredo Oswald, der ein wohl beachtenswertes Talent offenbarte, und der Chopinabend von Wanda von Trzaska. Einen, wenigstens für München, neuartigen Versuch machte der Organist Em. Nowotny, indem er Orgelwerke Bachs auf einem Flügel mit Orgelpedaleinrichtung zum Vortrag brachte; glückte das Experiment als solches auch nicht völlig, weil einerseits die Pedaleinrichtung noch nicht allen Anforderungen entsprach und andererseits auch speziell getragenere Stücke den Reiz der Orgelfarben etwas vermissen lassen, so bewies der Konzertgeber doch, dass er ein Interpret Bachscher Grösse von seltener Vorzüglichkeit ist. Ebenfalls mit alter Musik erfrischte unsere Nerven wie alljährlich der Chorschulverein; Messe und Madrigale von Palestrina gelangten unter Domkapellmeister Eugen Wöhrle zu musterhafter Ausführung ebenso wie Orgelstücke von Claudio Merulo und Frescobaldi durch Domorganist Josef Schmid. Und die „Deutsche Vereinigung für alte Musik" hat sich in kurzer Zeit einen festen Platz in unserem Musikleben errungen; ihr erster Kammermusikabend mit Werken von Buxtehude, Bach, Benda u. a. gehörte zu den anregendsten und erfreulichsten Darbietungen der Saison durch die Echtheit und künstlerische Höhe der Ausführung. Besondere Erwähnung verdient noch Händels schöne Arie aus Semele „O Schlaf, sanfter Schlaf", die neben anderen Liedern Frau Dr. Bodenstein, die Gattin des überaus verdienstvollen Begründers der Vereinigung, mit viel Zartheit und Anmut sang.

Dr. Eduard Wahl

ROM (im Dezember): Die populären symphonischen Konzerte im „Teatro Argentina", über deren erste Lebensperiode ich während des letzten Winters berichtete, werden voraussichtlich nur noch kurze Zeit fortbestehen. Ihr spiritus rector, der Graf San Martino, ein ebenso warmherziger als tatkräftiger Kunstfreund, dem die ewige Stadt auch die Begründung der ersten ständigen, also nicht auf die mehrwöchentlichen Gastspiele sich einander ablösender Truppen angewiesenen Schauspielbühne verdankt, musste neuerdings infolge einer finanziellpolitischen Krisis aus dem Gemeinderat ausscheiden. Mit seinem Schutzherrn wird wohl auch das Unternehmen fallen. Das ist insofern bedauerlich, als jene Konzerte einen immerhin beachtenswerten Versuch darstellten, den musikalischen Durchschnittsgeschmack des römischen Publikums zu heben, und als es sehr schwer sein möchte, die Einrichtung, wie sie jetzt gegeben ist, gründlich zu reorganisieren oder binnen absehbarer Zeit etwas Neues, Besseres an ihre Stelle zu setzen. Anderseits konnten Kunstfreunde von Bildung und Geschmack an dem bisher Gebotenen unmöglich Freude haben. Denn insonderheit die Meisterwerke der klassischen symphonischen Literatur wurden ohne alle rhythmische Präzision und Energie, dazu unglaublich schwung- und farblos heruntergespielt. Die Instrumentalisten sind zumeist recht tüchtig. Aber in der Wahl des Dirigenten hatte sich der Graf San Martino leider völlig vergriffen. Alessandro Vessella leistete recht Annehmbares, solange das städtische Orchester noch eine „banda municipale" war, also nur Holz- und Blechbläser in sich begriff und im Freien spielte. Als die Umwandlung in eine grosse moderne Körperschaft mit starkem Streicherkomplex erfolgte, befand er sich auf einem verlorenen Posten. Seine musikalische Intelligenz, seine Bildung, sein Temperament reichten für die neugestellten Aufgaben nicht aus. Er ist unsäglich fleissig, er gibt sich alle erdenkliche Mühe; aber er versteht Beethoven ebensowenig wie Wagner, und hat keine Ahnung von differenzierter Orchesterfarbe. Seine Oboen klingen wie seine Violinen; seine Klarinetten behandelt er beinahe wie seine Hörner. Vor allem ist er keine suggestive Persönlichkeit, die die Massen anzieht, die Frauen bezaubert und die Männer zu anteilvollem Diskutieren reizt. Wäre eine solche Persönlichkeit gewonnen worden, dann hätte man von Anbeginn auf einen starken Zuspruch rechnen, einen grösseren Konzertraum wählen und selbst bei bescheidenen Eintrittspreisen ohne Defizit abschliessen können. Und der Graf San Martino wäre heute noch römischer Gemeinderat, mit der besten Aussicht auf weitere Ehrenstellen.

Paul Marsop

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Berlin, Budapest (Oper); Baltimore, Bremen, Brüssel, Darmstadt, Düsseldorf, Elberfeld, Hamburg, Johannesburg, Kimberley, Königsberg, Manchester, Mannheim, Petersburg, Strassburg, Stuttgart, Wiesbaden (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus der bekanntlich nicht sehr grossen Zahl authentischer Schubert-Porträts haben wir das berühmte von August Wilhelm Rieder zur Wiedergabe ausgewählt, von dem Moriz v. Schwind sagte: „Wir haben es immer für das beste Bild Schuberts gehalten". Es ist nach einer aus dem Nachlass Diabelli's, des ersten Verlegers Schuberts, stammenden und im Besitz des Buchhändlers Plaschka in Wien befindlichen Kopie des Originalaquarells gefertigt. Wir lassen ihm das Werk eines Lebenden folgen:

Franz Schubert am Klavier von Max Harrach, einem in Frankfurt a. M. ansässigen jüngeren Künstler, dessen durch Eigenart und persönliches Stilgepräge interessanten Werke vor etwa einem Jahr in einer über 40 Nummern zählenden Sonderausstellung in Frankfurt weiteren Kreisen bekannt wurden. Unser Bild, das den 27jährigen Tondichter am Spinett zeigt, ist das Mittelstück eines Triptychons; das linke Flügelbild weist auf Schuberts Bedeutung für den Volksgesang hin, während das rechte auf die Müller-Lieder Bezug nimmt.

Das nächste Blatt zeigt das bescheidene Häuschen am Himmelpfortgrund in Wien (heute Nussdorferstrasse 54), in dem der Grossmeister des Lieds am 31. Januar 1797 das Licht der Welt erblickte und das heute im IV. Bezirk, Kettenbrückengasse 6, gelegene Sterbehaus des Meisters, an dem der Wiener Männergesangverein im Jahre 1869 eine Tafel anbringen liess mit der Inschrift: „In diesem Hause starb am 19. November 1828 der Tondichter F. Schubert".

Die folgenden Beilagen gehören alle zu der umfangreichen Abhandlung von O. E. Deutsch über Schuberts Aufenthalt in Graz. Der Verfasser verweist in den Fussnoten eingehend auf die Illustrationen, weshalb wir uns damit begnügen, die einzelnen Blätter der Reihe nach aufzuzählen. Die in Klammern gesetzte Zahl bedeutet die betreffende Seite, die wir den Leser zur näheren Orientierung nachzuschlagen bitten. Jenger, Hüttenbrenner und Schubert nach einem Aquarell von Teltscher (S. 22); Joseph und Anselm Hüttenbrenner (S. 11); Dr. Karl Pachler (S. 17), Marie Leopoldine Pachler-Koschak (S. 18), Faust Pachler (S. 16); Das ständische Theater in Graz (S. 28), Das Pachlersche Haus in der Herrengasse zu Graz (S. 20); Schloss Wildbach in Steiermark (S. 31), Das Hallerschlössel bei Graz (S. 25); Brief Schuberts an Frau M. L. Pachler in Graz (S. 23); Vierhändiger Marsch mit Trio von Franz Schubert; nach seiner Rückkehr nach Wien übersandte der Tondichter am 12. Oktober 1827 Frau Pachler das versprochene Klavierstück für ihr achtjähriges Söhnchen Faust mit den auf das Manuskript geschriebenen Begleitzeilen, worüber im Schlussteil der Arbeit von Deutsch sich Näheres findet; ebenso wie über den Umschlag des in Graz erschienenen Liederheftes von Franz Schubert (op. 90), und Ein unbekanntes Konzertprogramm (S. 29).

Unsere Notenbeilage, zwei zum erstenmal veröffentlichte Kompositionen des Meisters, erläutert der gleichnamige Artikel Eusebius Mandyczewski's.

Den Beschluss bildet das Exlibris zum 21. Band der „Musik".

Das 2. Januar-Heft wird in seinem Aufsatz- und Bilderteil gleichfalls dem Grossmeister des Lieds gewidmet sein und als „2. Schubert-Heft" erscheinen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

Wien am 12. Juny 1827

Euer Wohlgeboren!
Gnädige Frau!

Obwohl ich nicht einsehe, wie ich ein solch freundliches Anerbiethen, als Euer Gnaden mir durch das an Jenger gesandte Schreiben bekannt machten, irgend verdiene, noch, ob ich je etwas entgegen zu biethen im Stande seyn werde, so kann ich doch nicht umhin, eine Einladung zuzusagen, wodurch ich nicht nur das vielgepriesene Grätz endlich zu sehen bekomme, sondern überdieß Euer Gnaden persönliche Bekanntschaft zu machen die Ehre habe.

Ich verbleibe

mit aller Hochachtung
Euer Wohlgeb.

ergebenster Frz. Schubert.

BRIEF SCHUBERTS AN FRAU M. L. PACHLER IN GRAZ

VI. 7.



Hans Makart, Wien, phot.

FRANZ SCHUBERT
nach einer Kopie des Aquarells von A. W. Rieder



FRANZ SCHUBERT AM KLAVIER
nach einem Gemälde von Max Harrach



SCHUBERTS GEBURTSHAUS IN WIEN

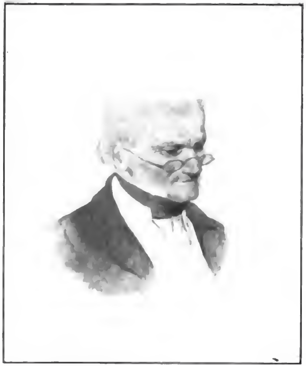


SCHUBERTS STERBEHAUS IN WIEN



JOH. BAPTIST JENGER, ANSELM HÜTTENBRENNER UND FRANZ SCHUBERT
nach einem Aquarell von Joseph Teltscher

VI. 7



JOSEPH HÜTTENBRENNER



ANSELM HÜTTENBRENNER

VI 7



DR. KARL PACHLER



MARIE LEOP. PACHLER-KOSCHAK



FAUST PACHLER

ZU FRANZ SCHUBERTS FREUNDESKREIS IN GRAZ



DAS STÄNDISCHE THEATER IN GRAZ



DAS PACHLERSCHE HAUS IN
DER HERRENGASSE ZU GRAZ

ZU FRANZ SCHUBERTS AUFENTHALT IN GRAZ
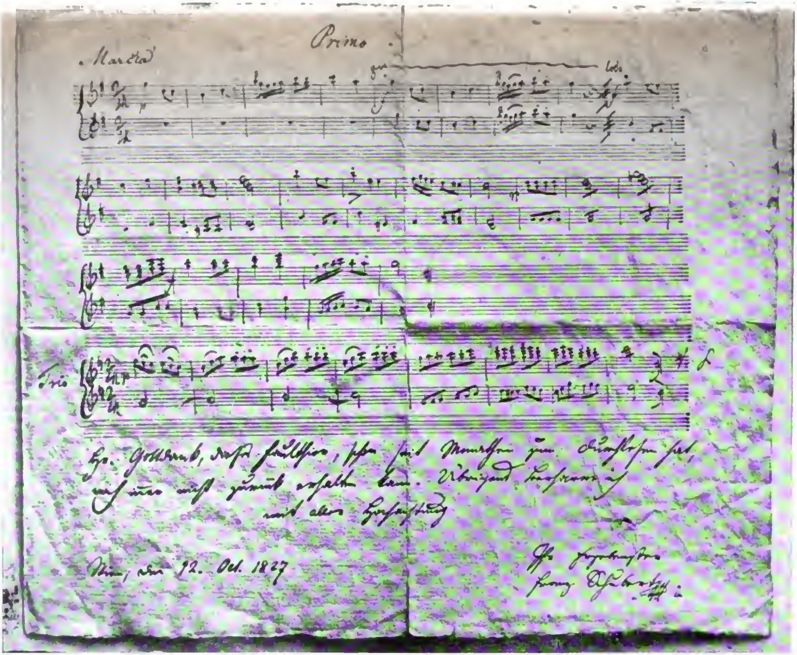


SCHLOSS WILDBACH IN STEIERMARK



DAS HALLERSCHLÖSSEL BEI GRAZ
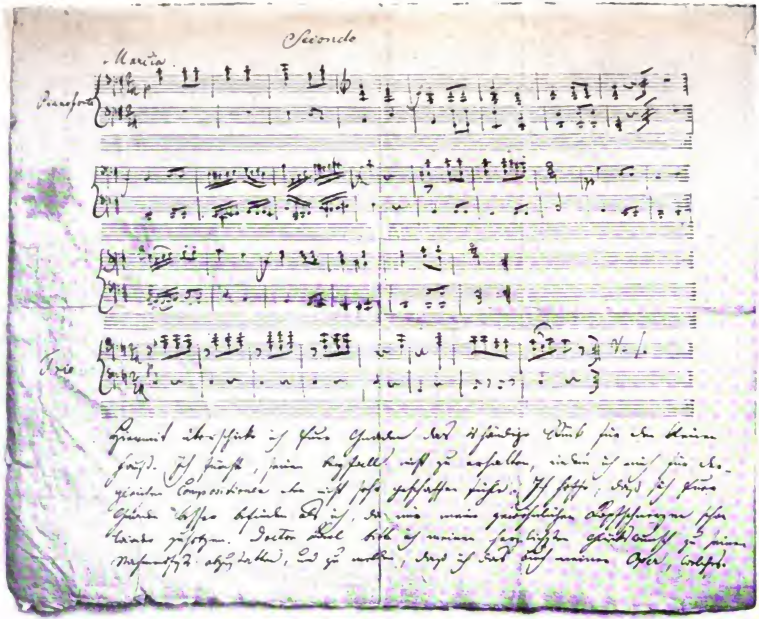
ZU FRANZ SCHUBERTS AUFENTHALT IN GRAZ



Hans Makart, Wien, phot.

VIERHÄNDIGER MARSCH MIT TRIO VON FRANZ SCHUBERT

(Primo)



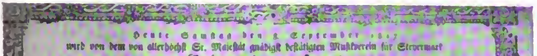
Hans Makart Wien, phot.

VIERHÄNDIGER MARSCH MIT TRIO VON FRANZ SCHUBERT
(Secondo)



Im Walde und auf der Brücke
Zwey Gedichte
von
ERNST SCHULZE
In Musik gesetzt
für eine Singstimme und Pianoforte begleitet
von
FRANZ SCHUBERT
während seiner Anwesenheit in Grätz
Verlegt bey J. A. Kienreich in Grätz
OP. 90.

UMSCHLAG DES IN GRAZ ERSCHIENENEN
LIEDERHEFTES VON FRANZ SCHUBERT (op. 90)



Heute Samstag den 8. September [illegible]
wird von dem von allerhöchst Sr. Majestät gnädigst bestätigten Musikverein für Steyermark
Ein großes
Vocal- und Instrumental-Concert
im ständischen Schauspielhause,
welches von dessen Direction in Berücksichtigung des Zweckes bereitwillig überlassen wurde,
bey doppelter Wachsbeleuchtung aufgeführt werden;

Vorkommende Stücke.

Erste Abtheilung.

Zweyte Abtheilung.

Der Anfang ist um 7, das Ende nach 9 Uhr.

EIN UNBEKANNTES KONZERTPROGRAMM

ZU FRANZ SCHUBERTS AUFENTHALT IN GRAZ

Zwei unbekannte Kompositionen

von

FRANZ SCHUBERT

Zum erstenmal veröffentlicht von

Dr. Eusebius Mandyczewski
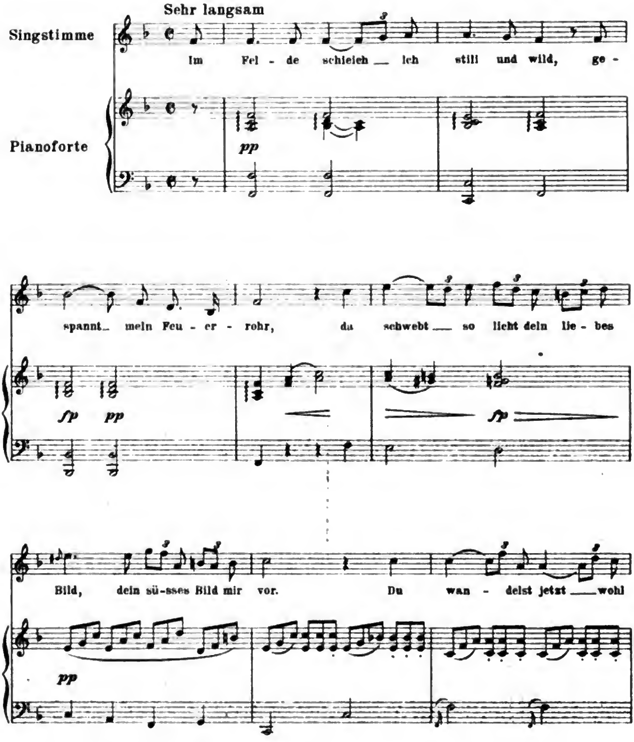
DIE MUSIK
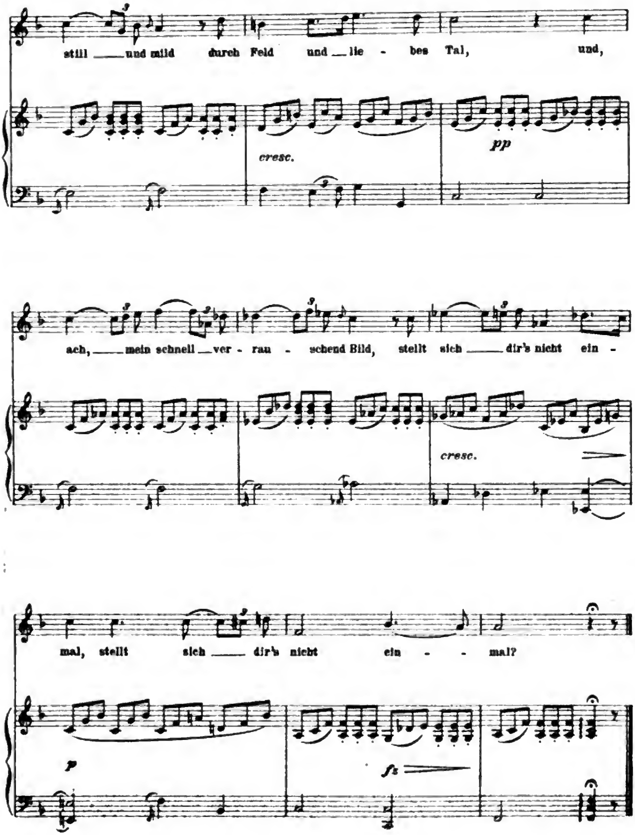
VI 7

Jägers Abendlied

Goethe

FRANZ SCHUBERT
20. Juni 1815
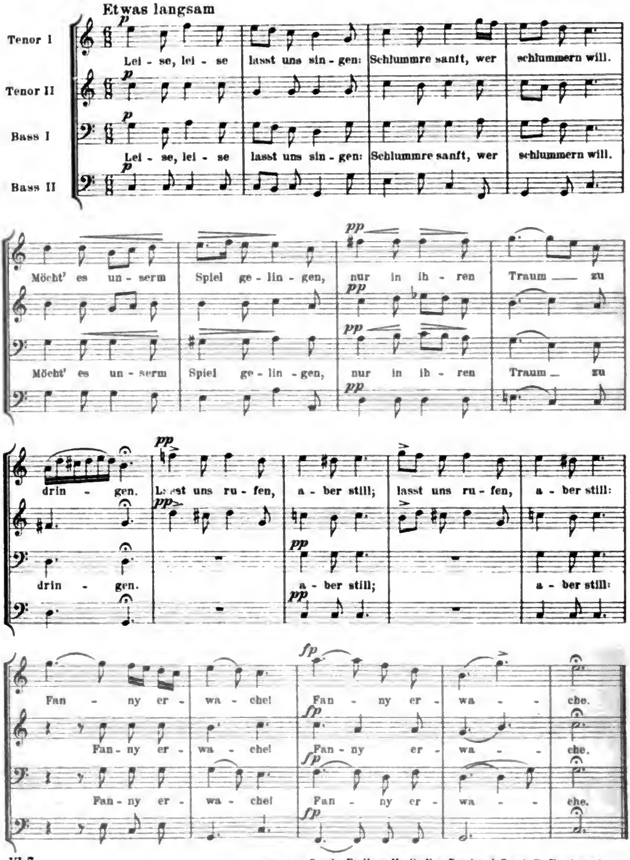



still — und mild durch Feld und — lie - bes Tal, und,
cresc.
pp
ach, — mein schnell — ver - rau - schend Bild, stellt sich — dir's nicht ein -
cresc.
mal, stellt sich — dir's nicht ein - - mal?
p
fz

Ständchen

für vier Männerstimmen

FRANZ SCHUBERT



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

2. SCHUBERT-HEFT

Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!

Ludwig van Beethoven

Der kann alles; er komponiert Opern, Lieder, Quartette, Symphonieen und was man nur will.

Antonio Salieri

Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, das wir hatten.

Moriz v. Schwind

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE TEXTDICHTER VON SCHUBERTS EINSTIMMIGEN LIEDERN

von Ludwig Scheibler-Bonn

Hat Schubert von den beachtenswerten deutschen Dichtern die sangbaren Texte, die ihm bis in seine letzten Jahre bekannt sein konnten, in den einstimmigen Liedern mit Klavier genügend verwertet? Diese für seine künstlerische Würdigung wichtige Frage wurde früher meist ablehnend beantwortet, günstiger aber seit Erscheinen der Gesamtausgabe von Herbst 1894—95. Ein begründetes, unparteiisches Urteil darüber ist allein zu gewinnen durch Betrachtung aller Dichter seit 1750, die in sangbarer Lyrik hervorragten, und bei den zu Schuberts Lebzeit tätigen durch genaue Feststellung dessen, was von ihnen damals gedruckt war. Nach eigenen Äusserungen hat Schubert durchaus nicht „wahllos zugegriffen“; so sagte er bei ihm besonders gelungenen neuen Liedern: „Ja, da ist halt ein gutes Gedicht; da fällt einem sogleich was Gescheites ein . . . Ich habe schon viele mir aufgedrungene Gedichte zurückgewiesen“ (Äusserung zu A. Hüttenbrenner).

Wichtig ist die Kenntnis nicht bloss der Zeit, in der Schubert die Texte komponierte, sondern auch die Angabe der Perioden seiner Gesangsmusik, in die sie fallen; zudem komponierte er oft Gruppen von Texten einzelner Dichter. Deshalb gebe ich hier zunächst eine Übersicht meiner Periodeneinteilung. Die 1. Periode: 1811 bis Ende August 1814, umfasst Schuberts Anfänge in grossen und kleineren Gesängen wie in Strophenliedern; es sind nur 25 erhalten, andere vernichtete er bald, als ihm ungenügend. Von Dichtern wiegen Schiller und Matthisson vor. Die 2. Periode: September 1814 bis Ende August 1816, geht vom Antritt des Schulamts bis zu dessen Aufgeben. Es sind Schuberts eigentliche Lehrjahre in allen Formen von Strophenlied, Gesang und Ballade. Aus diesen zwei Jahren stammt mehr als ein Drittel (220) seiner sämtlichen Lieder, dabei freilich viel mehr einfache Strophenlieder als später, anderseits sehr lange Gesänge und Balladen. Minderwertiges ist bedeutend mehr dabei als später, aber auch manche Meisterwerke in allen Formen. Die Dichter des 18. Jahrhunderts (namentlich „Ossian“,

Klopstock, Hölty, Stolberg, Jacobi, Goethe, Schiller, Matthisson, Salis, Kosegarten) wiegen stark vor. Die 3. Periode: September 1816 bis in November 1818, ist die erste Hälfte des Beginns der Meisterschaft. Schubert schrieb hier mehr in mittleren Formen und bildete sie regelmässiger aus; namentlich 1817 schuf er eine Fülle von Meisterwerken, voll von feurig jugendlicher Leidenschaft. Von Dichtern des eigentlichen 18. Jahrhunderts komponierte er damals nur noch Claudius und Salis öfter, meist strophisch; dagegen wurde Mayrhofer jetzt sein Lieblingsdichter; neben ihm stehen Goethe, Schiller und Schober. Die 4. Periode: November 1818 bis vor September 1820, die zweite Hälfte der beginnenden Meisterschaft, steht im Gegensatz zur vorigen, indem schon hier der von Grove betonte zartere, intimere Ton der späteren Zeit auftritt. Er entspricht der Vorliebe für Texte der Romantiker, besonders von F. Schlegel, dann Novalis; neben ihnen ist nur Mayrhofer wichtig. Mit der 5. Periode: September 1820 bis Ende September 1825, beginnt Schuberts volle Reife; er verbindet hier die Vorzüge der 3. und 4. Periode auf höherer Stufe; so erinnern namentlich die Gesänge von 1825, schwungvoll und lebenstrotzend mit klangreichem Klavierpart, an die von 1817. Von Texten der Romantiker findet man hier nur zwei grosse von der Wende 1820 bis 1821, dann fünf vom Herbst 1825; dagegen wiegen vor: Goethe, W. Scott, Wilh. Müller (Müllerlieder von 1823), Rückert nebst Platen und stark die Österreicher, besonders Mayrhofer und Schober. Die 6. Periode (Dezember 1825 bis in Oktober 1828) ähnelt wieder der 4. auf höherer Stufe; die Verfeinerung und Intimität wachsen: es ist Schuberts Spätzeit, der Beethovens entsprechend. Von Dichtern treten hervor: E. Schulze, W. Müller (Winterreise von 1827), Heine, Rellstab und die Österreicher Seidl und Leitner.

Die Textdichter Schuberts sowie die übrigen beachtenswerten Dichter sangbarer Lyrik betrachte ich jetzt im ganzen der Zeitfolge nach, stelle sie aber möglichst nach natürlichen Gruppen zusammen. Zunächst sind die Ausländer zu behandeln, da sie meist älter sind als die von Schubert benutzten Deutschen; jene zerfallen in drei Gruppen: Altgriechen, Italiener und Engländer. — Obgleich Schubert antikisierende Texte liebte, komponierte er nur zwei übersetzte altgriechische: **236 „So wird der Mann, der sonder Zwang gerecht ist" von Aischylos, aus einem Chorgesang der Eumeniden, deutsch von Mayrhofer, Juni 1816, und **414 An die Leier von „Anakreon", deutsch von Bruchmann, um 1822—23 [** bedeutet: ausgezeichnet; * gut; ohne Sternchen: mässig].

Viel mehr komponierte Schubert von Italienern, das meiste im Original. Zunächst drei alte Sonette, diese in Wilh. Schlegels Übersetzung; von Dante: **347 „Nunmehr, da Himmel, Erde schweigt", von Petrarca zwei, alle drei Ende 1818. Ferner von Italienern des 18.

Jahrhunderts: Goldoni, eine Arietta, von Januar 1817, und von Metastssio 13 Gesänge, wovon zwei in Übersetzung: **285 Leiden der Trennung (M. v. Collin), Dezember 1816, und *401 Der Wachtelschlag (Sautter) 1822. Drei Arietten von 1813 sind Arbeiten in Salieri's Unterricht; bei einer Aria von Dezember 1816 fällt das späte Datum auf, indem damals dieser Unterricht aufgehört hatte. Vier Kanzonen von Januar 1820 wurden geschrieben für die Braut von Schuberts Freund Jos. von Spaun, Fräulein Roner. Schubert gab hier etwas zwischen der damals beliebten italienischen Kanzone und seiner deutschen Eigenart. — Drei Gesänge für Bass von 1827, wahrscheinlich für den Opernsänger Lablache geschrieben, dem sie damals gewidmet wurden, sind wirkungsvoll, doch etwas äusserlich. — Viele der italienischen Gesänge Schuberts verdanken also ihre Entstehung äusseren Veranlassungen.

Wesentlich höher stehen die mit englischen und schottischen Texten (alle verdeutscht). Von den alten Balladen, die durch Herders Übersetzung in Deutschland bekannt waren, hat Schubert nur **545 Edward komponiert, strophisch, September 1827, auf Wunsch von Frau Pachler in Graz. — Es folgt Shakespeare mit drei Gesängen von Juli 1826: *502 Trinklied aus „Antonius und Kleopatra", **503 Ständchen aus „Cymbeline" und **505 An Sylvia aus den „Beiden Edelleuten von Verona". — Dann aus dem 18. Jahrhundert zunächst *10 Verklärung von Pope, aus Herders Sammlung, 4. Mai 1813; darauf „Ossian" (Harold) mit 2 kurzen und 6 langen oder sehr langen Gesängen und Balladen, dazu einem kurzen Bruchstück. Obgleich schon zu Schuberts Zeit in England nachgewiesen war, dass die Gesänge des „irischen Barden Ossian aus dem 3. Jahrhundert" in der Hauptsache eine Fälschung von Macpherson (1738—96) waren, so blieben sie doch in Deutschland noch lange beliebt. Dann war zeitweise ihre Unterschätzung üblich, bis die Vorzüge unbefangen anerkannt wurden. Jedenfalls gaben diese Texte Schubert wie seinem Vorbild Zumsteeg eine gute Grundlage für sehr eigenartige und hervorragende Musik. Im ersten Druck war in Text und Musik manches willkürlich geändert; die Gesamtausgabe hat das möglichst berichtigt. Von den Gesängen entstanden fünf Mitte 1815 bis September, zwei 1816 und der letzte Februar 1817. — Aus Walter Scotts „Fräulein vom See", einem epischen Gedicht von 1810, komponierte Schubert Frühjahr 1825 fünf Lieder für eine Stimme (dazu zwei mehrstimmige); genau datiert ist nur das Lied des gefangenen Jägers: 4. April. Grossenteils sind sie ja berühmt; die andern verdienen das nicht minder. Lieder aus Scotts Romanen sind: **501 Romanze des Richard Löwenherz (Ivanhoe), März 1826; **541 Lied der Anne Lyle (Montrose) und **542 Gesang der Norna (Pirat), dieser strophisch; beide „1827", eher 1826 oder 25

(Grove 341 II, 343 I.) — **468 Der blinde Knabe, Febr. 1825, ist übersetzt von Craigher „nach dem Englischen".

Wir kommen jetzt zu den deutschen Dichtern. Der älteste von Schubert komponierte ist J. P. Uz (1720—96), der einzige aus der namenreichen Gruppe der „Anakreontiker", die um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Anschluss an den sogenannten Anakreon, Horaz und deren französische Nachahmer Liebe und Wein in tändelnder, antikisierender Weise besangen; die meisten gehören zur Leipziger oder zur Halberstädter Gruppe. Uz war einer der besten dieser Richtung. Von den vier Liedern, die Schubert Juni 1816 komponierte, sind *231 Die Liebesgötter und *235 Die Nacht anakreontisch, *233 Gott im Frühlinge und **234 Der gute Hirt jedoch geistlich; von Uz waren auch die rationalistisch frommen Lieder seiner Spätzeit berühmt. — Gellert, den bekanntesten Dichter dieser Richtung, hat Schubert nicht beachtet.

Es folgt der Gegensatz zu den Anakreontikern: Klopstock (1724—1803), der für sich allein steht. Trotzdem er den Reim verwarf (ausser in Kirchenliedern) und antike, der deutschen Sprache oft widerstrebende Versmasse und Strophen wählte, wurden die Komponisten durch die Innigkeit des Gefühls und die schwungvolle Sprache angereizt, sich an diese Oden zu wagen. Schubert übertrifft die früheren freilich unendlich: seine elf Oden für Solostimme mit Klavier sind alle ebenso den Texten entsprechend wie musikalisch hervorragend. 138—45 wurden im September 1815 komponiert, 169 Hermann und Thusnelda am 27. Oktober 1815, 229—30 im Juni 1816. Diese Oden gehören meist zu des Dichters eingänglichsten und verhältnismässig sangbarsten (geschrieben 1752—71).

Die nächste Gruppe bilden die Mitglieder des „Göttinger Dichterbundes" und die sich ihm anschliessenden älteren und jüngeren Lyriker. Die jungen Dichter, die im Sommer 1772 ihren Bund gründeten, schlossen sich teilweise noch an Klopstocks Odendichtung an, wichtiger aber ist ihre Pflege des sangbaren, volkstümlichen Liedes, dessen Wiederaufleben wir ihnen und den Genossen verdanken. — Zunächst behandle ich Matthias Claudius (1740—1815), um zehn Jahre älter als die eigentlichen Göttinger. Von ihm komponierte Schubert acht Lieder 1816, meist im November; sie fallen etwas später als die Hauptmasse der Kompositionen nach Göttingern, die nur bis August 1816 gehen. Noch spätere Nachzügler sind drei von Februar 1817, wobei **Der Tod und das Mädchen. Von den früheren ist nur **275 Am Grabe Anselmos bekannt; hervorzuheben sind noch: **273 An eine Quelle und **276 An die Nachtigall; bei den übrigen hat die schlicht volkstümliche Art des Dichters den Komponisten nicht veranlasst, sonderlich Hervorragendes zu geben. — F. W. Gotter (1746—97) hatte wenigstens persönliche Be-

ziehung zu den Göttingern: **593 Pflicht und Liebe, August 1816. — L. Hölty (1748—76) ist der im Lied Bedeutendste der ganzen Gruppe. Glücklicherweise hat Schubert ihn reich bedacht, mit 21 Nummern; die zart melancholische, dabei aber jugendliche und naive Art des Dichters hat Schubert offenbar sehr angezogen. Freilich sind ihm die klagenden Stücke besser gelungen als die freundlichen, obgleich diese volkstümliche Frische zeigen. *7 Totengräberlied entstand schon 19. Januar 1813; die neun folgenden sind von Mai und Juni 1815, dabei eine durchkomponierte Ballade, 77 Die Nonne; dann zehn von Mai 1816 und das letzte vom 7. August. Leider waren damals die von Voss verballhornten Texte bräuchlich; die echten wurden erst 1869 bekannt. — Der dritte von Schubert gepflegte unter den Göttingern ist Graf Friedr. von Stolberg (1750—1819), als einer der besseren Liederdichter der Gruppe anerkannt. Von ihm gibt es fünf Lieder aus der zweiten Periode, wobei nur die Ode **210 Stimme der Liebe hervorzuheben; dann aber zwei Nachzügler von 1823: das berühmte **Auf dem Wasser zu singen und **428 „Des Lebens Tag ist schwer". — Hier ist J. G. Jacobi (1740—1814) anzuschliessen, der früher mit den Halberstädter Anakreontikern tändelte, aber seit um 1770 sich der naturfrischen Art Goethes näherte, welcher Zeit die von Schubert gewählten Texte angehören: fünf von August 1816, alle strophisch, grossenteils stark mozartelnd komponiert; dann **250 Lied des Orpheus, Monodie von sechs Seiten, September 1816, und die berühmte **Litanei auf Allerseelen (Aug. 1818 angesetzt, eher Herbst 1816, vgl. 253.) — Von den kleineren Göttingern, die Schubert nicht beachtete, erschienen ihm Miller und der Lübecker Overbeck wohl als Nachfolger Höltys, wie Voss als einer von Claudius, auch etwas prosaisch.

Eine Gruppe von Dichtern, meist seit um 1770 tätig, ist als die des „Sturms und Drangs" bekannt; die gleichzeitigen Göttinger, die oft zu ihnen gezählt werden, sind wesentlich zahmer. Ausser dem Anreger Herder, dessen eigene Lyrik unbeträchtlich, ist Goethe der Anführer der eigentlichen Sturm- und Drangleute, bis vor seine Weimarer Zeit. Im Gegensatz zu den Göttingern tritt bei ihnen die Lyrik sehr hinter der Dramatik zurück, ausser bei Goethe selbst und einigen auswärtigen verwandten Dichtern. Aus seiner nächsten Umgebung ist nur I. M. R. Lenz (1751—92) wegen einiger Gedichte beachtenswert, die wenig bekannt wurden; ferner Friedr. Müller („Maler Müller" 1749—1825), der einige gute volkstümliche Lieder schrieb. — Von den auswärtigen Gesinnungsgenossen ist G. A. Bürger (Ende 1747—94) der wichtigste, obgleich er äusserlich den Göttingern näher steht; dass Schubert ihn nicht beachtete, fällt sehr auf. Dies weniger bei den Balladen, deren für Musik

brauchbarste Zumsteeg ihm vorweggenommen, wohl aber bei den vielen sangbaren, im 18. Jahrhundert auch oft komponierten Liedern. Vielleicht hat etwas darin Schubert widerstanden, etwa ihr sinnlicher, oft derb volkstümlicher Zug, den Bürger bei seinen späteren eigenen Verballhornungen noch verstärkte (was schon W. Schlegel bedauerte), welche Fassungen zu Schuberts Zeit allein bekannt waren. — Auch der wesentlich ältere Schwabe C. F. D. Schubart (1739—91) gehört hierher; ein Teil seiner Gedichte, deren Art und Wert sehr verschieden, ist sangbar, teilweise volkstümlich. Von ihm komponierte Schubert im Juli 1816 zwei Strophenlieder und 1817 die **Forelle und das grausige Basslied **326 An den Tod.

Goethe (1749—1832), trotz seines Ausgangs vom Sturm und Drang, steht mit seiner weitausgedehnten Lyrik für sich allein. Schubert hat von ihm am meisten einstimmig komponiert: siebzig Musikstücke, dabei sechs Texte doppelt, einen dreifach und einen vierfach; deshalb ist die Anzahl der Texte 59. Die Goethelieder verteilen sich auf folgende Perioden Schuberts; aus der zweiten: sechs, vom 19. Oktober (Gretchen am Spinnrade) bis Dezember 1814 und dreissig von 1815; dritte: zehn von 1816, meist aus September, dazu vier von März bis Mai 1817; vierte: zwei von Oktober 1819; fünfte: neun von Februar bis April 1821 (dabei die Suleika-Gesänge Mar. v. Willemers), und sechs von Dezember 1822; sechste: drei von Januar 1826. Die Hauptmasse fällt also in die zweite Periode, wobei zwar schon viele ausgezeichnete, namentlich in kleinen Formen, aber auch manche nur gute, ja mässige. Die seit September 1816 stehen meist wesentlich höher, und auch bei den folgenden gibt Schubert fast immer Ausgezeichnetes. — Von Goethes wirklichen Balladen komponierte Schubert nur 7 (durchkomponiert bloss Der Sänger, Erlkönig und ein Bruchstück von Johanna Sebus); also ist manche Ballade ausgelassen. Auch von den vielen sangbaren anderen Gedichten hat Schubert, trotz seiner Vorliebe für Goethe, manche nicht benutzt.

Schiller (1759—1805) hat Schubert auch reich bedacht, mit 40 Musikstücken; wegen der vielen Texte, die mehrfach komponiert wurden (sieben doppelt, zwei dreifach), beschränkt sich die Anzahl der Gedichte auf 29. Schuberts erster Periode gehören fünf Gesänge an, meist grosse, wobei **3 Eine Leichenphantasie (1811?) von 18 S., dazu seine längste Ballade **12 Der Taucher (September 1813 bis August 1814) von 30 Seiten. Die 2. Periode enthält wieder die meisten Nummern: 23, wobei unter den kleineren manche geringere; von den mittelgrossen und langen sind aber sechs ausgezeichnet. Die 3. Periode bietet zwar nur sieben Gesänge, meist mittleren Umfanges, von August bis November 1817, die aber zu den besten dieser seiner grossartig pathetischen Zeit gehören (darunter die Gruppe aus dem

Tartarus). Die 4. Periode enthält nur die kleine **371 Strophe aus den Göttern Griechenlands von November 1819. Nachzügler, aus der 5. Periode, sind **431 Das Geheimnis und **432 Der Pilgrim, von Mai 1823; **457 Dithyrambe von 1823? — Da bisher von Schuberts vielen Schillerliedern nur etwa fünf bekannter geworden waren, schrieb ich darüber zum Schillerjubiläum von Mai 1905 eine lange Abhandlung (gedruckt in der Düsseldorfer Monatsschrift Die Rheinlande, Mai bis August). Ausser gegen Reissmann, den Anstifter der Unterschätzung in der Literatur, wandte ich mich auch gegen M. Friedländer, der in seinem Jubiläumsartikel (Deutsche Rundschau vom 15. Mai) diese Lieder noch niedriger gestellt hatte; der weitere Verlauf der Forschung muss ergeben, wer recht hat (vgl. Sandberger, Beil. z. Allg. Ztg. 1906, 15. u. 17. Dez.). — Im Anschluss an Schiller ist sein Landsmann Friedr. Hölderlin zu erwähnen (geb. 1770, wahnsinnig seit 1806, starb 1843), auch ein Seitentrieb der Romantik. Eine Sammlung seiner Gedichte erschien erst 1826, auch eignen sich nur wenige für Musik; es ist also erklärlich, dass Schubert sie unbeachtet liess.

Wichtig für Schubert ist die Gruppe der sentimentalen Elegiker und Landschafter. Der Tonangebende dieser Richtung war Friedr. (von) Matthisson (1761—1831); Schubert pflegte ihn in den früheren Perioden stark, namentlich in der ersten: nach zwei unvollendeten Kompositionen des *Geistertanzes von 1812 und *8 Die Schatten von 1813 komponierte er April und Juli 1814 zehn Strophenlieder und meist einfache Gesänge; freilich sind sie weniger wichtig des Kunstwertes wegen, als zur Beurteilung der Stufe, die Schubert damals in diesen Formen erreicht hatte. In der 2. Periode stehen drei Stücke am Anfang, wobei eine durchkomponierte Ballade; dann folgen drei von Mai 1815, wovon **63 Stimme der Liebe und **64 Naturgenuss zu den zartesten gehören, und eins von August, ferner fünf von April 1816; in der 3. Periode schon die beiden letzten, Dezember 1816. — Freiherr J. G. von Salis-Seewis (1762—1834) hat zwar viel dem vorigen Verwandtes, dabei aber einen naiveren, teilweise frischeren Zug, an Hölty gemahnend. Von ihm komponierte Schubert vieles im März und April 1816 (meist wertvollere Musik als die nach Matthisson): neun Strophenlieder, wovon mehrere sehr zart (200, 201, 208). Dann in der 3. Periode eins im November 1816 und drei im Mai und Juni 1817. — Auch L. Th. Kosegarten (1758—1818) ist vorwiegend zu dieser Gruppe zu rechnen. Schubert hätte ihn besser übergangen, trotz der Beliebtheit bei den damaligen Komponisten. Die Musik von 1815 zu 20 Texten ist strophisch und steht der zum vorigen Dichter nicht nach: neun der Stücke halte ich für gut und sieben für ausgezeichnet. Ein langer Nachzügler ist **237 An die

untergehende Sonne, naturschildernde Ode von 4 S., komponiert Juli 1816 bis Mai 1817. — Nicht zu verübeln ist Schubert, dass er Tiedge (1752—1841) überging, den Goethe bei dieser Richtung nannte, in der bekannten Stelle an Zelter vom 22. Juni 1808, wo er das „jammervolle Bedauern verlorener Liebe" und die „lamentabeln Grablieder" verwünscht.

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen, älteren Romantikern, d. h. den um 1770—75 geborenen, deren Lyrik meist um 1800 beginnt. Ihre vier Häupter ausser Tieck, dazu drei andre, hat Schubert mehr oder minder reich bedacht, hauptsächlich in der 4. Periode. Zunächst die doktrinären Verfechter der „Schule", die Brüder Schlegel, als dichterisch Schaffende wenig bedeutend. Der ältere, A. Wilh. (von) Schlegel (1767—1845), war als Lyriker nur ein geschickter Nachahmer; die sieben eignen Gedichte, die Schubert wählte, sind in verschiedene seiner Perioden zerstreut und ihre Musik sehr ungleichen Wertes. Von den drei aus März und April 1816 ragt hervor: **206 Die verfehlte Stunde; dann folgt das bekannte, wie der Text etwas süssliche *Lob der Tränen, „Januar 1817", eher jedoch 1821. Die erwähnten drei altitalienischen Sonette aus November 1818 sind von W. Schlegel übersetzt. Dann Januar 1821: **389 Die gefangenen Sänger, allegorisches Naturbild von 4 S., und September 1825: **482 Abendlied für die Entfernte, einfach innig wie der Text. — Vom jüngeren Bruder, Friedr. (von) Schlegel (1772—1829), komponierte Schubert auffallend viel, und durchschnittlich besser: 16 Gedichte, fast alle in der 4. Periode. Zwölf gehören einer Folge an, die der Dichter „Abendröte" betitelte und zuerst November 1801 in des Bruders und Tiecks Musenalmanach drucken liess. Diese Folge, 22 Gedichte umfassend, enthält in zwei Abteilungen Natur- und Lebensbilder bei Abend und Nacht, die zur Wonne romantischer Seelen (z. B. von Tiecks Schwager Bernhardi, siehe Koberstein) „mystisch unklar, unausgereift, mit halber Empfindung und halbem Ausdruck sich begnügen" (Adolf Stern über F. Schlegels Lyrik). Trotzdem hat Schubert dazu meist gute oder ausgezeichnete Musik geschrieben. In die selbe Zeit wie die Januar und Februar 1820 sowie März 1821 datierten Kompositionen aus der „Abendröte" setze ich auch die undatierten daraus: **179—80 („1815" ist zu früh) und **408 Die Rose („1822"), das einzige berühmte Stück. Von denen ausser dieser Folge ragen hervor: **348 „Blanka", Dezember 1818; ferner von Dezember 1820 das lange und grossartige allegorische Naturbild: **388 Im Walde, der Text wieder ein Muster „tiefsinniger" Verschwommenheit, und von August 1825: **480 Fülle der Liebe, mit wenigstens klarem Text. — Es folgt Novalis (Freiherr Friedr. von Hardenberg, Mai 1772 bis 25. März 1801) als bester Lyriker der Frühromantik jetzt wieder beliebt bei den Freunden solch schwindsüchtiger, mystisch-sinnlicher Poesie. Des Dichters kurzer

Lebenszeit entsprechend, gibt es von ihm nur wenige Gedichte, und bloss einige sind sangbar. Die meisten dieser stehen in den Geistlichen Liedern, mystisch-pantheistisch gemeint, oft aber ins christliche umgedeutet (siehe R. Woerners Dissertation von 1885). Drei der bekanntesten komponierte Schubert strophisch im Mai 1819; die Musik ist teilweise einfach innig, hat aber stellenweise einen Beigeschmack damaliger äusserlicher, süddeutscher Kirchenmusik. Bedeutender sind die beiden durchkomponierten Hymnen; von Mai 1819: *360 „Wenige wissen das Geheimnis der Liebe“, die berühmte oder berüchtigte allertiefst mystische Abendmahlshymne, und von Januar 1820: **372 „Hinüber wall' ich“, das Gedicht am Schluss der vierten Hymne an die Nacht (zur Deutung beider: R. Woerners Schrift). Das vielbesprochene Gedichtchen: *364 „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria“ (auch um 1819 komponiert), für die Fortsetzung seines Romans bestimmt, haben die ersten Herausgeber fälschlich ans Ende der geistlichen Lieder gesetzt. Beim Dichter verschwimmt, echt romantisch, seine Geliebte mit der mittelalterlichen Himmelskönigin; Schuberts Musik entspricht der zu den geistl. Liedern. — An L. Tieck, dem vierten von den Häuptern der älteren Romantik, ging Schubert vorbei, obgleich eine Sammlung der Gedichte 1821—23 erschien; ihr Wert wird sehr verschieden beurteilt, selbst von Nachteulen; meist werden nur einige anerkannt. — Dagegen verwandte Schubert einiges von zwei kleineren Berliner Dämmerungsfaltern und ihrem „grossen“ Dramatiker. Dem Schauspiel „Lacrimas“ von Wilh. von Schütz (1776—1847), berüchtigt als ein frühes Muster romantischer Dramatik (1803), entnahm Schubert Sept. 1825 die Monologe: **483 „Nun die Schatten niedergleiten“ (Florio) und **484 „Ach, was soll ich beginnen vor Liebe?“ (Delphine). — Vom Freih. F. de la Motte Fouqué (1777—1843), dessen Gedichte jetzt nur einigen Historikern bekannt sind, benutzte Schubert drei Texte, darunter: *13—15 Don Gayseros, eine Folge von drei Romanzen, um Anfang 1814, und **293 Der Schäfer und der Reiter von 1817, ein farbiges Lebensbild. — Auch von Zach. Werner (1768—1823), dem stark lyrischen Hauptdramatiker der Romantik (Kleist gehört ebensowenig dazu wie Grillparzer) ist wenig von seiner eigentlichen Lyrik bekannt geworden; Schubert komponierte: **290 Jagdlied von Januar 1817, vielleicht für Männerchor (aus einem Drama?) und **379 Morgenlied von 1820 (vgl. Neue Zschr. f. Musik 1905, 1054 II). — Von der Lyrik der eigentlichen Romantiker verwertete Schubert also etwas viel; denn selbst von den älteren und neueren Kämpen dieser kuriosen Gesellschaft, wie Wilh. Schlegel (seit 1806), Koberstein, Walzel und der Ric. Huch, wird ihre Lyrik nicht sonderlich geschätzt, ausser der von Novalis; in Wien (wo F. Schlegel seit 1808) mag sie damals freilich in Ansehen gestanden haben.

Mit den Dichtern der Freiheitskriege 1813—15 atmen wir gesundere Luft; hier beginnt wieder die Gegenwartslyrik. Von einem der drei wichtigsten, Theodor Körner (23. September 1791 bis 26. August 1813), komponierte Schubert zwölf Gedichte für Sologesang, davon freilich nur zwei Kriegslieder: *55 Gebet während der Schlacht und *54 Schwertlied von 1815 (*53 Trinklied vor der Schlacht ist für zwei Unisono-Chöre). Körner hielt sich vor dem Krieg einige Jahre als angesehener Theaterdichter in Wien auf; Jos. von Spaun machte Schubert mit ihm bekannt, und der Dichter nahm ihn freundlich auf. So erklärt sich, dass Schubert noch zehn andere Texte Körners komponierte, meist aus der wenig geschätzten frühen Sammlung „Knospen", gedruckt 1810. Von diesen Liedern, fast alle strophisch, meist von Februar bis Oktober 1815, ragen hervor nur: **59 Liebesrausch und die heroische Ballade **52 Amphiaraos; ferner von März 1818: **336 Auf der Riesenkoppe, Naturbild von 4 S. — Die beiden andern bekanntesten patriotischen Dichter der Zeit: Arndt und M. von Schenkendorf beachtete Schubert nicht, dagegen einige andere solcher Texte: das namenlose *201 (584) Die Befreier Europas in Paris, 16. Mai 1814 und *84 Grablied von Kenner, 24. Juni 1815.

Ich wende mich jetzt zu einer Gruppe von Lyrikern, die wenigstens vorwiegend der volkstümliche Zug kennzeichnet, den sie dem damals in Aufnahme kommenden alten deutschen „Volkslied" entnahmen. Hauptanregung zu dieser Richtung gab bekanntlich, nach kleineren Sammlungen Brentanos und Arnims: Des Knaben Wunderhorn, von 1805 und 1808. Ungleich Weber und andern benutzte Schubert nichts von diesen „Volksliedern". Auch pflegte er nur einen Hauptdichter der volkstümlichen Gruppe: Wilh. Müller (1794—1827), ihn aber stark, in den berühmten Liederfolgen: Die schöne Müllerin von 1823, 20 Nummern, und: Winterreise, Februar und November 1827, 24 Nummern. Es kennzeichnet Schuberts Vorliebe für ernste, ja schmerzliche Texte, dass er nichts von den vielen sangbaren heitern Gedichten in Müllers Sammlungen von 1821 und 1824 komponierte, die namentlich B. Klein bestens verwertete. — Auch die eignen Gedichte der beiden Herausgeber des „Wunderhorns" liess Schubert beiseite. Diese, Klem. Brentano (1778—1842) und L. A. von Arnim (1781—1831), die dichterischen Häupter der „jüngeren Romantik" (die Heidelberger), enthalten sich in einem Teil der Lyrik ihrer sonstigen argen Schrullen, die naiven Volkslieder ziemlich geschickt nachbildend, doch sind wenige gelungene Stücke dabei, meist aus Romanen; sie erschienen auch erst spät gesammelt. — Von L. Uhland (1787—1862) komponierte Schubert bloss das bekannte: **380 Frühlingsglaube von 1820, obgleich seit Oktober 1814 die erste Auflage der Ge-

dichte vorlag, in der schon die meisten der so sangbaren Lieder und Balladen. Schuberts auffallende Nichtbeachtung erklärt sich am ehesten durch seine bezeugte hohe Schätzung von Konr. Kreutzers vielen Liedern nach Uhland. — Bekanntlich war dieser das Haupt der schwäbischen Dichterschule, die vorwiegend zur volkstümlichen Gruppe gehört. Von wichtigen andern Schwaben hätte Schubert Just. Kerner (1786—1862) beachten können, von dessen Gedichten seit 1807 viele erschienen, obgleich eine Sammlung erst 1826; Kerners melancholischer Zug kam doch Schuberts Neigung entgegen. — Auch den von späteren Komponisten so gepflegten Jos. von Eichendorff (1788—1857) hätte er verwerten können, da schon seit 1808 vieles gedruckt wurde, obgleich erst 1837 gesammelt. — Die volkstümliche Gruppe dieser Zeit hat Schubert also durch die Musik zu Müllers beiden Folgen genügend gepflegt, wenn auch das Verhalten zu Uhland, Kerner und Eichendorff auffällt.

Die Dichter dieser Gruppe haben meist noch starke Beziehung zur eigentlichen Romantik. Dagegen treten die jetzt zu betrachtenden vier ausgezeichneten Lyriker, die Schubert alle verwertete: Ernst Schulze, Heine, Rückert, Platen, in ausgesprochenem Gegensatz zur Romantik: sowohl zur Flucht in die Vergangenheit (namentlich in das christlich-germanische Mittelalter) wie zum willkürlichen Subjektivismus und der Verachtung echt künstlerischer Form oder dem Künsteln mit entlehnten Strophenformen. Im Widerspruch zur verkommenen Romantik, die trefflich zu der seit 1815 auf allen Gebieten herrschenden Rückwärtserei passte, drang 1820 bis 1830 auch in der Lyrik immer mehr das Streben durch, wahre Empfindungen wieder in streng künstlerischer Form auszudrücken. Hauptsächlich geschah das durch die vier genannten Dichter, sowie durch die verwandten aus der vorigen Gruppe (meine Auffassung und Abgrenzung der seit 1890 wieder viel diskutierten Romantik entspricht am meisten der von Karl Weitbrecht). — Von Ernst Schulze (22. März 1789 — 26. Juni 1817) werden selbst manche Literarhistoriker sich wundern, dass er als Lyriker bedeutend sein soll; die meisten wissen nur von seinen epischen Gedichten. Schubert komponierte jedoch neun Texte aus dem „Poetischen Tagebuch“, das in Form und Gehalt zum Besten der Zeit gehört. Diese 97 Gedichte auf 128 S., alle genau datiert, vom 29. Juni 1813 bis 17. Februar 1817, sind fast lauter Liebesklagen. Schulze hatte das Unglück, dass seine Verehrte Cäcilie nach einjähriger Bekanntschaft starb (3. Dezember 1812), und das weitere, dass ihre Schwester Adelheid, in die der untröstliche Dichter nach drei Monaten sich verliebte, kalt blieb; in jener Folge verschwammen ihm beide Geliebten in eine Person (meist ähnlich wie bei Novalis). Schuberts Kompositionen, entstanden März 1825 bis März 1826, sind in grossen Formen und alle ersten Ranges. Mit

der herrschenden Melancholie, bald zart, bald stürmisch, wird meist eine reiche Naturschilderung verbunden; zwei prächtig lebensfrische Stücke: 477 „Auf der Bruck" (besser: Ritt zur Geliebten) und 498 „Lebensmut" bieten eine gute Abwechslung, wie auch das tiefruhige 499 „Um Mitternacht". — Von H. Heine (geb. wahrscheinlich Dezember 1797, nicht 1799), der ja auch mit der volkstümlichen Gruppe zusammenhängt, stehen bekanntlich sechs berühmte Lieder im „Schwanengesang", komponiert August 1827; die Texte sind aus der Liederfolge „Die Heimkehr", gedichtet 1823 und 1824, vollständig zuerst gedruckt Mai 1826 im ersten Bande der Reisebilder, dann Oktober 1827 im „Buch der Lieder". Schon vor der „Heimkehr" waren zwei andre reichhaltige Folgen erschienen: „Gedichte", Berlin, Dezember 1821 (im Buch der Lieder als „Junge Leiden") und „Lyrisches Intermezzo", herausgegeben April 1823. Irrtümlich ist also die frühere Meinung, Schubert habe Heines Lieder erst ein Jahr vor seinem Tode kennen lernen können. — Bei Rückert und Platen kommen für Schubert fast nur Gedichte orientalischer Art in Betracht, zu Anfang der zwanziger Jahre gedruckt. Es sind die ersten derartigen der jungen Dichter, die sich hier dem 1819 erschienenen West-östlichen Divan Goethes anschlossen, ihm in Kenntnis der vorbildlichen persischen Originale überlegen. Goethe gab in „Kunst und Altertum" III Heft 3, 182 eine kurze empfehlende Besprechung beider Sammlungen. Friedr. Rückerts (1788—1866) Östliche Rosen („1822": Herbst 1821) sind teilweise freie Übersetzungen, und die Originaldichter werden nicht immer genannt. Vier dieser Texte komponierte Schubert wahrscheinlich 1823, alle ausgezeichnet; ein fünftes: **400 „Sei mir gegrüsst", wird 1821 angesetzt. — Vom Grafen Aug. von Platen (1796—1835) sind: **409 „Du liebst mich nicht", komponiert Juli 1822, und **410 „Die Liebe hat gelogen", 1822. Der Text des ersten ist aus den ersten Gaselen von 1821; der des zweiten aus den Vermischten Schriften von 1822, von den Sammlungen der Gediche die vierte. Schubert hätte aus ihnen noch mehr benutzen können, obgleich von Platens Lyrik wegen der künstlichen Form mancher Stücke sich nicht viele zur Musik eignen. Noch mehr fällt bei Rückert auf, dass Schubert nur die Östlichen Rosen beachtete; so wurden schon 1822—1823 im verbreiteten Taschenbuch Urania 69 Gedichte aus dem „Liebesfrühling" gedruckt; das von Ende 1822 („auf 1823") benutzte er zudem für die erste Hälfte der „Winterreise".

Als Abschluss der deutschen, nicht-österreichischen Dichter ist eine Anzahl kleiner Lyriker, meist einzeln stehend, zu berücksichtigen, weil Schubert von ihnen Gedichte hervorragend komponierte. In zeitlicher Ordnung sind es folgende: Schücking (Lebensdaten?): **1 Hagars Klage, 15 S., 30. März 1811, Schuberts frühester erhaltener Gesang;

Karol. Luise von Klencke (1754—1802): **544 Heimliches Lieben, September 1827; Aloys Schreiber (1761—1841), vier von 1818, dabei **337 An den Mond in einer Herbstnacht, lyrisches Naturbild von 6 S. und **341 Das Marienbild; Johanna Schopenhauer (1766—1838): **504 Hippolyts Lied, Juli 1826, aus dem Roman Gabriele; Georg Phil. Schmidt (aus Lübeck, 1766—1849): der berühmte Wanderer von Oktober 1816; beim Dichter lautet der Titel: Des Fremdlings Abendlied (1808); „Rich. Roos“ (eigentlich: Karl Aug. Engelhardt, 1768—1834): **402 Ihr Grab, „1822“, eher 1825 (Grove 341 II); F. Rochlitz (1769—1842): drei Lieder, dabei **Alinde, 1827 datiert (früher „1816“); Karl Lappe (1773—1843): **465 Der Einsame, Frühjahr 1825, **463 Im Abendrot, „1824“, eher wie voriges; L. Rellstab (1799—1860): die bekannten sieben aus dem „Schwanengesang“, Aug. 1828; ursprünglich zugehörig, dann aber zurückgestellt: **589 Herbst und **602 Lebensmut. Dass Schubert so viel von diesem Berliner Musikreferenten, komponierte, dessen Lyrik dichterisch wenig bedeutet, rührt wohl daher, dass Rellstab die Texte Beethoven überreicht hatte, die nach dessen Tod irgendwie in Schuberts Hände kamen. Übrigens war Rellstab, als Freund der Berliner Liedermeister Berger und B. Klein, befähigt, wenigstens gut komponierbare Texte zu liefern; er bemühte sich auch theoretisch darum. — Unter den übrigen dieser Dichter wurden Schmidt und Lappe als gute Kleinmeister anerkannt. — Von folgenden kleinen nenne ich nur die Namen; Schubert komponierte wenig von ihnen, dabei nichts ersten Ranges: Bertrand, Th. Hell (Winckler), F. Kind, F. v. Köpken, G. K. Pfeffel.

Einige vielkomponierte Dichter konnte Schubert nicht mehr benutzen. Ad. von Chamisso wurde schon 1781 geboren, aber seine wertvolle Lyrik entstand erst seit 1819, erschien gelegentlich seit 1827 und zuerst 1831 gesammelt. — Aug. Heinr. Hoffmann (aus Fallersleben, 1798—1874) gab seit 1821 kleine Sammlungen von Liedern heraus, die keine grosse Verbreitung fanden, was erst seit der von 1827 geschah. — Die ersten Sammlungen folgender Dichter erschienen erst nach Schubert: G. Pfarrius 1833; Jul. Mosen 1836; Ed. Mörike, Rob. Reinick und F. Freiligrath 1838; Em. Geibel 1840.

Die Österreicher behandle ich zum Schluss im Zusammenhang. Ihre Lyrik vor 1830 wurde in der deutschen Literaturgeschichte bisher ziemlich vernachlässigt, was, ausser inneren Gründen, an mangelhafter Kenntnis des reichen Bestandes liegen mag. Erst um die Zeit von Schuberts Tod nahm die dortige Lyrik mit Zedlitz, Anast. Grün und Lenau einen auch dem übrigen Deutschland imponierenden Aufschwung. Leider bin auch ich in der früheren nicht sonderlich bewandert; hoffentlich holt ein Einheimischer das für die Schubert-Dichter einmal nach (die neue Deutsch-österreichische Literaturgeschichte von Nagl und Zeidler

war mir unzugänglich). Grillparzer nannte 1837 als die Eigenschaften der österreichischen Dichter: Bescheidenheit (Beschränkung auf das dem Vermögen des einzelnen Erreichbare), gesunden Menschenverstand (Abweisung der romantischen Laster: Grübelei, Phantastik, Dämmerei) und wahre Empfindung. Namentlich die letzte: das einfach Gemütvolle entsprach einem wesentlichen Zug von Schuberts künstlerischer Eigenart; selbst wenn solche Texte uns etwas beschränkt, biedermaierisch anmuten, so zogen sie ihn doch an, als trefflich zur Musik geeignet. Typische Vertreter dieser Art, in deren Vorzügen und Schwächen, sind Schlechta, Seidl und Leitner, die Schubert erst in den letzten Jahren pflegte, von 1825 an. — Die 40 Österreicher, die er mit seiner Musik beehrte, teile ich in drei Gruppen; bei allen nenne ich meist nur solche Dichter, von denen Schubert wenigstens ein Stück ausgezeichnet komponierte; ausgeschlossen sind: I. K. Bernard, Castelli, Deinhardstein, Fellinger, Joh. v. Kalchberg, I. G. Kumpf („Ermin"), G. v. Leon, M. Lubi, M. J. Prandstetter, F. Reil, C. L. Reissig, A. Zettler. Von ihnen benutzte Schubert nur je einen oder wenige Texte, und fast nur in der zweiten Periode.

Die erste Gruppe umfasst Dichter von mindestens einiger Bedeutung, wenn auch nicht als Lyriker; ich ordne sie nach dem Geburtsjahr. Karoline Pichler (1769—1843), Roman-Schriftstellerin, Gönnerin Schuberts: zwei Strophenlieder von September 1816 und **390 Der Unglückliche, Januar 1821, 5 S. — J. P. Silbert (1772—1844): Februar 1819 zwei seiner geschätzten geistlichen Gedichte, dabei: **352 Abendbilder, 7 S. — J. L. Pyrker von Felsö-Eör (1772—1847), Gönner Schuberts; Epiker, dessen „Lieder der Sehnsucht nach den Alpen" auch anerkannt wurden: **478 Das Heimweh und **479 Die Allmacht; beide in Gastein August 1825 komponiert. — Gabriele (von) Baumberg (verehelichte Bacsányi) (1775—1839), deren Gedichte Kurz „zum Teil recht zart" nennt: fünf von August 1815; einfach strophisch, vorwiegend mozartisch. — Jos. Stoll (1778—1815): drei Lieder von Okt. 1815, dabei **149 Lambertine, etwas arienartig. — Matthäus (von) Collin (1779—1824), Dramatiker, Gönner Schuberts: *588, eine scherzhafte Epistel der Freunde Jos. Spauns an diesen, von Januar 1822; zwei kleine Gesänge: **426 Wehmut und **470 Nacht und Träume von 1823 und 25; ferner **425 Der Zwerg, ausser dem Erlkönig Schuberts einzige durchkomponirte grossformige Ballade, von 1823. — C. Kuffner (1780—1846): **462 Glaube, Hoffnung, Liebe, August 1828 (nicht 1824). — Joh. Mayrhofer (1787—1836), Freund Schuberts, der seit 1819 einige Jahre beim Dichter wohnte. Mayrhofer hatte wesentlichen Einfluss auf Schuberts geistige Entwicklung. Er war ein besonderer Verehrer Goethes; in seiner eigenen Lyrik ist aber mehr von Schillers Pathos, Gedankentiefe und Antikerei. Von den Österreichern ist Mayrhofer der

weitaus wichtigste Textdichter Schuberts, schon der Anzahl nach: 47 Stücke, meist mit ausgezeichneter, mindestens guter Musik. Diese oft schwermütige Lyrik entsprach dem Tiefsten, was Schubert damals in sich fühlte, auch fand er bei dem sehr musikalischen Freund verständnisvollste Aufnahme seiner Musik. Jedenfalls ragt Mayrhofers Art über die damals vorwiegende seicht gemütliche seiner Landsleute hinaus; ungeschickter oder dunkler Ausdruck, der ihm vorgeworfen wurde, findet sich nur in wenigen der von Schubert gewählten Gedichte. — Frühe Vorläufer sind: *36 Am See, vom 7. Dezember 1814, 5 S. (damals lernten sie sich kennen), ferner: *170 Liane, Oktober 1815. Erst seit der 3. Periode beginnt die starke Beschäftigung mit Mayrhofers Texten, wovon Schubert damals 26 komponierte, vom einfachen Strophenlied bis zur grössten und freiesten Form. Von den 18 ausgezeichneten sind jedoch erst wenige berühmt: es ist noch immer Kaviar fürs Volk. Aus der 4. Periode stammen fünf Stücke von 1819, und aus der 5.: zwölf, wovon die vier letzten von März 1824. Damit hören Schuberts Mayrhofer-Lieder auf; wahrscheinlich kamen damals beide persönlich auseinander. — Grillparzer (1791—1872), der grosse Dramatiker, hatte wenig Begabung für Lyrik, mindestens für sangbare; doch wenigstens einen stimmungsvollen Text komponierte Schubert einstimmig: **355 Bertas Lied in der Nacht (für die Ahnfrau bestimmt), Febr. 1819. — Joh. M. Senn (1792—1857), Freund vom Konvikt her: **406 Selige Welt und **407 Schwanengesang, um 1822—23. — Freiherr F. X. Schlechta von Wssehrd (1796—1875), Bekannter Schuberts; ein Vorläufer ist *39 Auf einen Kirchhof, 2. Februar 1815; dann zwei erst aus der 5. Periode; dabei **466 Des Sängers Habe, und drei aus der 6., mit **495 Fischerweise und **496 Totengräberweise. — Jak. Nik. Craigher („Nikolaus“ 1797—1855): **Die junge Nonne, spätestens 3. März 1825 und **467 Totengräbers Heimwehe, April („Der blinde Knabe“ ist bei den Engländern erwähnt). — Franz von Schober (1798—1882), seit Herbst 1815 einer der vertrautesten und einflussreichsten Freunde Schuberts bis zu dessen Tod. Seine Lyrik ist ebenso gedankenreich wie aus vollem Herzen strömend (nach H. Kurz). Schuberts Musik zu Schobers 12 Texten ist so wertvoll wie die zu denen Mayrhofers. Sie beginnt mit Herbst 1816, wo Schober den Freund zu sich nahm: **272 Am Bach im Frühling; ferner noch vier aus dieser 3. Periode; dann fünf aus der 5., wobei die unglückliche, damals beliebte Gattung der Blumenballade: **423 Viola und **430 Vergissmeinnicht, erstere sehr lang, und zwei aus der 6. Periode, mit dem grossartigen **516 Schiffers Scheidelied. — K. G. von Leitner (1800—90), Freund der Grazer Pachler (S. s. Aufenthalt Sept. 1827). Früher ist **424 Drang in die Ferne von 1823; dann sieben, von September 1827 bis Januar 1828,

fast lauter Meisterwerke. — E. von Bauernfeld (1802—90), der Lustspieldichter, der wenig von sangbarer Lyrik schrieb; Intimus Schuberts seit Febr. 1825: **514 Der Vater mit dem Kind, Jan. 1827. — Gabr. Seidl (1804—75), Freund Schuberts, der 1826 zehn seiner Texte komponierte. Beliebt davon ist nur **Das Zügenglöcklein geworden, was noch fünf andere verdienen; endlich **Die Taubenpost, Okt. 1828.

Die zweite Gruppe der Österreicher umfasst die kleinen Dichter aus Schuberts grossem Freundes- und Bekanntenkreis; ich ordne sie nach dem Grade der Vertrautheit. — Jos. von Spaun (1788—1865), einer der treuesten und opferwilligsten Freunde, vom Konvikt bis Tod: **312 Der Jüngling und der Tod, März 1817. — Alb. Stadler (1794—1884), auch ein guter Freund vom Konvikt her, sehr verdient um die Erhaltung der vielen frühen Lieder bis zum Verlassen Wiens, August 1817: *86 Lieb Minna, 2. Juli 1815; **324 Der Strom, 1817 (Ottenwalt ?); *587 Namenstagslied, März 1820, für Pepi Koller und Stadler. — Franz (von) Bruchmann, Freund, bei dem der Schubertkreis 1822—23 Leseabende hielt: **413 Schwestergruss, November 1822; **415 Im Haine, um die selbe Zeit; **421 Der zürnende Barde, Februar 1823, und *422 Am See, ebenso? — Jos. Kenner (1797—1868), früher Bekannter Schuberts, vom Konvikt her: *84 Grablied, Juni 1815; **98 Der Liedler, Juli 1815; **99 Ballade: „Ein Fräulein schaut", um 1815. — A. Ottenwalt (starb 1845) Bekannter: **335 Der Knabe in der Wiege, November 1817. — Heinr. Hüttenbrenner (1799—1830), Bruder zweier guter Freunde Schuberts. **385 Der Jüngling auf dem Hügel, Nov. 1820. — Graf Johann von Mailáth (1786—1855), entfernter Bekannter: **399 Der Blumen Schmerz, September 1821. — Schubert selbst: *586 Abschied, 24. August 1817, „in das Stammbuch eines Freundes", d. h. Schobers beim Verlassen Wiens. -- Die dritte Gruppe enthält die wenigen kleinen Dichter, die nicht zur vorigen gehören. Ehrlich: **41 Als ich sie erröten sah, 10. Februar 1815, 4 S. — Platner (wahrscheinlich Ant. Plattner 1787—1855): **299 Die Blumensprache, 1817, 4 S. — A. Pollak: **Frühlingslied, Apr. 1827, 5 S. (Supplement No. 36b). — Graf Ludw. von Széchény (1781—1855): **300 Die abgeblühte Linde, 4 S., **301 Der Flug der Zeit; beide „1817", eher 1820?

Zwei gute österreichische Dichter liess Schubert beiseite, während er manche geringere mit bester Musik bedachte: Freiherr J. C. von Zedlitz (1790—1862), von dem manches seit 1818 in Zeitschriften erschien, gesammelte Gedichte erst 1832; und K. E. Ebert (1801 bis 1882), dessen Gedichte schon 1824 herauskamen. — Dagegen war von Lenau, Vogl und Anast. Grün, wenig oder nichts vor Schuberts Tod bekannt.

SCHUBERTS AUFENTHALT IN GRAZ 1827

NEUE BEITRÄGE ZUR BIOGRAPHIE DES MEISTERS

von Otto Erich Deutsch-Graz

Schluss

Schubert lernte in Graz auch andere Musikfreunde kennen, die sich alle bemühten, ihn an sich zu ziehen. Ein kleines Billet im Besitz des Herrn Dr. Heinrich Potpeschnigg[1]) in Berlin beweist, dass das bewegliche „Schwammerl" auch in der geruhigen Murstadt nicht zu Ruhe gekommen ist. Das Briefchen, in dem Schubert am Tag vor seiner Abreise ein Versäumnis entschuldigt, lautet:

„Lieber Herr von Sellier[2])!

Ich war hier, um mich zu entschuldigen, dass ich neulich nicht mein Wort hielt! Wenn Sie wüssten, wie unmöglich mir es gemacht wurde, selbes zu halten, so würden Sie mir gewiss verzeihen. In der Hoffnung, Ihre Gewogenheit nicht zu verlieren, verbleibe ich mit aller Achtung

Ihr Ergebenster

Grätz, den 19. September 1827. Franz Schubert."

Mit dem Grazer Aufenthalt Schuberts ist die Entstehung einer ganzen Reihe verschiedenartiger Kompositionen verknüpft. Vor allem darf die Murstadt die zwölf „Grätzer Walzer" und den „Grätzer Galopp", Stücke, die offenbar für die abendlichen Tanzunterhaltungen bei Pachlers geschrieben wurden, für sich in Anspruch nehmen. Von diesen zweihändigen Klavierwerken erschienen die „Grätzer Walzer" als op. 91, die „Grätzer Galoppe"[3]) ohne Opuszahl als No. 10 der „Favorit-Galoppe"

---

[1]) Der Brief stammt aus dem Nachlass des Dichters Karl v. Holtei (1798—1880), mit dem diese Familie verwandt ist.

[2]) Franz Selliers de Moranville, damals Hofkriegskanzlist in Graz, wahrscheinlich ein Kollege Jengers aus dessen Grazer Zeit. — Ein Hoftänzer namens Selliers war zu Maria Theresias Zeiten Pächter des Kärntnertortheaters und wurde 1841 der erste Direktor des Hofburgtheaters in Wien.

[3]) Der Titel der Originalausgabe. — Im Fasching des Jahres 1828 kündigten die beiden Grazer „Kunst- und Musikhandlungen" Johann Lorenz Greiner und Kräer & Deyrkauf die „Grätzer Walzer" (zu 36 kr. C. M.) und die „Grätzer Galoppe" (vierhdg. zu 15 kr., zweihdg. zu 10 kr. C. M.) fast in jedem „Steiermärkischen Intelligenzblatt" als „Ball-Geschenke" an.

bei Tobias Haslinger in Wien[1]). Auf Anregung der Frau Pachler vertonte Schubert ferner in Graz die Lieder „Heimliches Lieben", dessen Text fälschlich dem Dichter Leitner zugeschrieben wurde — er stammt von Karoline Luise von Klencke (1754—1802) — (op. 106, No. 1 „O du, wenn deine Lippen ...") und die „Altschottische Ballade" („Edward")[2]) aus Herders „Stimmen der Völker" (op. 165, No. 5 „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so rot ...").

Der Grazer Dichter Karl Gottfried R. v. Leitner[3]) verkehrte zwar im Pachlerschen Hause, lernte aber den Meister 1827 nicht kennen, was er zeitlebens beklagte. Schubert hatte bereits 1823 ein Gedicht von ihm, den „Drang in die Ferne" (op. 71 „Vater, du glaubst es nicht ...") komponiert. Im Jahre 1827 scheint nun Frau Pachler Schubert besonders auf den steirischen Dichter aufmerksam gemacht zu haben, so dass er noch in diesem Jahre Leitners drei Gedichte „Das Weinen" (op. 106, 2 „Gar tröstlich kommt geronnen ..."), „Vor meiner Wiege" (op. 106, 3 „Das also, das ist der enge Schrein ..." und „Kreuzzug"[4]) („Ein Münich steht in seiner Zell' ...") vertonte. Wie Dr. Eusebius Mandyczewski zuerst nachwies, stammt auch der Text des unvollendeten Liedes „Fröhliches Scheiden" („Gar fröhlich kann ich scheiden ..."), dessen Skizze wohl auch 1827 entstanden ist und von Heuberger in seiner Schubert-Monographie (zu S. 16/17) zum erstenmal veröffentlicht wurde, von dem Grazer Leitner. Einmal mit des Dichters Art vertraut, schrieb Schubert später noch vier Lieder nach Leitnerschen Gedichten: im Jänner 1828 „Die Sterne" (op. 96, No. 1 „Wie blitzen die Sterne so hell durch die Nacht ...") und „Der Winterabend" (Lief. 26 „Es ist so still, so heimlich um mich ..."), in den folgenden Monaten „Der Wallensteiner Landsknecht beim Trunk" („He! schenket mir im Helme ein! ...") und „Des Fischers

---

[1]) Die „Originaltänze" (op. 9) und die „Valses nobles" (op. 77), die Kreissle S. 405 auch in diese Zeit verlegt, sind früher entstanden.

[2]) Auch Carl Loewe hat sie vertont.

[3]) Karl Gottfried R. v. Leitner, geb. am 18. November 1800 in Graz, gest. daselbst am 20. Juni 1890. Er war seit 1826 als Gymnasialprofessor in Graz tätig und verbrachte den September 1827 vielleicht auf Urlaub ausserhalb der Stadt. In diesem Jahre wurde er Mitglied der steiermärkischen Ständeversammlung. Von seinem Interesse für Schubert spricht sein Briefwechsel mit dessen Jugendfreund Albert Stadler (1794—1884) aus dem Jahre 1832. — Vgl. Josef Goldscheiders Biographie des Dichters, Graz 1880, und Wilh. Fischers Aufsatz „Franz Schubert" in der Grazer „Tagespost" vom 24. Jänner 1897.

[4]) Im November 1827 komponiert. Das Lied wurde in dem erwähnten „Schubert-Konzert" am 26. März 1828 vom Hofopernsänger Johann Mich. Vogl gesungen. — Das Leitnersche Gedicht illustrierte Peter Fendi durch eine von Ludwig v. Passini radierte Zeichnung. Leitner hatte das Kreuzzug-Bildchen stets auf seinem Schreibtisch stehen.

Liebesglück" („Dort blinket durch Weiden . . ."). Die beiden letzten Lieder erschienen mit dem „Kreuzzug" nach Schuberts Tod als Lieferung 27. Auf sie bezieht sich wohl das Angebot von Liedern nach Leitnerschen Gedichten in Schuberts erstem Brief an B. Schotts Söhne vom 21. Februar 1828.

Schubert wollte die zwei Leitnerschen Lieder aus dem Jahre 1827, „Das Weinen" und „Vor meiner Wiege", ferner „Heimliches Lieben" und die „Altschottische Ballade" der verehrten Frau Pachler widmen. Obwohl ihr die Ballade so gut gefiel, dass sie sich von Jenger eine Abschrift erbat, nahm Schubert dieses Lied wegen seines düsteren Charakters später in das Frau Pachler dedizierte Opus 106 nicht auf, sondern ersetzte es durch den 1826 entstandenen Gesang „An Sylvia" („Was ist Sylvia, o saget an . . .") aus Shakespeare's Schauspiel „Die beiden Edelleute in Verona", das Freund Eduard v. Bauernfeld übersetzt hatte. Da sich die Annahme der Widmung verzögerte, erschienen die vier Lieder erst 1828. Aus Ärger über diese Verschleppung oder aus Vergesslichkeit unterliess es Schubert, seiner Gönnerin ein Dedikationsexemplar nach Graz zu senden, so dass sich Frau Pachler die Lieder selber in der Grazer Kunst- und Musikalienhandlung W. Kräer und F. Deyrkauf[1]) um den Ladenpreis anschaffen musste.[2])

Nach Kreissles Angabe (S. 406, Anm. 2) wäre die „Altschottische Ballade", nachdem sie Schubert aus dem op. 106 ausgeschieden hatte, zuerst in Graz erschienen. Da dürfte Kreissle wieder nach beiläufigen Daten berichten, denn diese Grazer Ausgabe hat niemand gesehen. Dagegen erschienen die bereits im März und August 1825 entstandenen Lieder „Im Walde" („Ich wandre über Berg und Tal . . .") und „Auf der Bruck"[3]) („Frisch trabe sonder Ruh und Rast . . .",) beide von Ernst

[1]) Im Mandellschen Hause, Graz, Herrengasse.

[2]) Schneller schrieb am 22. September 1829 aus Freiburg an seinen Pflegesohn, den später berühmten Staatsmann Anton Prokesch, der einst in seine Mitschülerin Marie Koschak verliebt war: „Maria Pachler hat von dem leider zu früh gestorbenen Liederdichter Schubert die Weihung einiger Lieder erhalten: An Sylvia, von Shakespeare — Vor meiner Wiege, von Leitner, und Heimliches Lieben, ohne Namen, mit dem Anfange: ‚O du, wenn deine Lippen mich berühren', und dem Schlusse: ‚Dein Herz, das niemals laut darf wagen für mich zu schlagen.' Ich bin begierig, zu hören, was Sie von dieser Tondichtung sagen. — Schubert war ein Genie erster Grösse, nicht minder als Beethoven in seiner Art, die ich das Unbestimmte der Leidenschaft nennen möchte. Folgendes Gedicht, wobei ich stets an sie denke, hat er unübertrefflich gesetzt. Es heisst der Wanderer . . . [Folgt der Text des Gedichtes von Georg Schmid] . . . Das Unbestimmte der Leidenschaften tritt immer mehr in Dichtung und Leben hervor . . ." Vgl. Münch a. a. O.

[3]) Dieses Lied wurde früher fälschlich mit Leitners Gedicht „Auf der Brücke" („Ich starre von der Brücke . . .") in Zusammenhang gebracht. Der Grazer Verleger

Schulze, op. 93 im Mai 1828 tatsächlich als op. 90 in Graz[1]). Schubert überliess sie dem Grazer Verleger Josef Andreas Kienreich, bei dem er auch einmal zu Gaste war und musizierte[2]), wahrscheinlich aus Gefälligkeit. Anton Diabelli kaufte dem Kienreich das Verlagsrecht der beiden Lieder, die in Graz bei Josef Franz Kaiser lithographiert und gedruckt wurden, bald wieder ab, transponierte das erste von B- in G-moll, das zweite von As- in G-dur, und gab sie nach Schuberts Tod mit einigen Änderungen als op. 93 heraus[3]). —

Die schönen Tage von Graz waren bald vorüber. Bei den sorglich aufbewahrten Briefen Jengers fand sich aus dem Nachlass der Frau Marie Pachler auch ein grosser Bogen graublauen Konzept- oder Postpapiers, wie man es damals nannte, auf dessen erster Seite Schubert und Jenger der verehrten Wirtin ihre Dankbarkeit dokumentierten:

„Unserer lieben Hausfrau
zur freundlichen Erinnerung.
Jenger. Schubert."

Fast drei Wochen hatten die beiden Freunde in Graz geweilt. Am 27. September mittags schrieb Jenger bereits aus Wien an die gastfreundliche Grazerin:

„Durch den morgen von hier nach Gratz abfahrenden glücklichen Steierer Joseph Hüttenbrenner senden wir, Freund Schwammerl und ich, Ihnen liebe gnädige Frau so wie dem Freunde Dor Carl noch unsern herzlichsten und innigsten Dank für alle uns erwiesene Güte und Freundschaft, die wir ewig nie vergessen werden, und

---

korrigierte Schuberts Manuskript, weil er das „Auf der Bruck" für eine Dialektform hielt. In Ernst Schulzes (1789—1817) „poetischem Tagebuch" aber lauten die Titel wirklich „Im Walde hinter Falkenhagen" und „Auf der Bruck", ein Ausflugsort bei Göttingen. Vgl. Max Friedländers „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts", S. 52.

[1]) Ein Exemplar der seltenen Grazer Ausgabe verwahrt die Universitäts-Bibliothek in Graz. Das Titelblatt ist in den Kunstbeilagen des vorigen Heftes reproduziert. Die Entstehungszeit ist darauf durch Anselm Hüttenbrenners Schuld falsch angegeben. Vgl. Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 140.

[2]) Josef Andreas Kienreich, Papierfabrikant, Buchdrucker uud Verleger, war „Viertelmeister" und „äusserer Rat" beim Magistrat Graz. Seine kunstsinnige Gattin Antonia verkehrte 1825 auch mit Sophie Müller. (Vgl. „Die k. k. Hofschauspielerin Sophie Müller in Graz", a. a. O.) Das Kienreichsche Geschäft besteht heute noch in Graz.

[3]) Anselm Hüttenbrenner schreibt in seinen Memoiren (s. a. O., S. 141): „Dass Schubert zwei Lieder dem Grätzer Kunsthändler Kienreich ... käuflich überliess, soll den Wienerverlegern der Schubertschen Werke ein wenig in die Nase geraucht haben; denn sie mussten dieser zwei Lieder wegen öfters nach Graz schreiben, um gewisse Kunden, die alles und jedes von Schubert haben wollten, zu befriedigen ... Die Grätzer-Auflage war nicht nett, obschon sich Kienreich ziemlich lang Zeit liess mit der Herausgabe." — Neben diesem Heft erschien vor Schuberts Tod nur noch das Es-dur Trio (op. 100) ausserhalb Wiens, bei H. A. Probst in Leipzig. Vgl. Max Vancsas „Schubert und seine Verleger", Wien 1905, S. 14.

zwar um desto weniger, als Schubert und ich noch gar selten so herrliche Tage verlebten, als jetzt in dem lieben Grätz und seinen Umgegenden, worunter Wildbach mit seinen lieben Bewohnern oben an steht. — Hier will sichs noch nicht recht geben, besonders bey mir, wo ich jetzt wieder am grossen Karren stark ziehen muss, jedoch keinen Strick abreissen werde. Im Vergleiche mit den vorher gegangenen 20 Tagen[1]) ist es fast nicht auszuhalten, und doch muss es jetzt auch wieder so recht sein. Also heisst es in seine Lage sich schicken. — Eine kleine Beschreibung unserer Rückreise dürfte Sie liebe gnädige Frau wohl ein wenig interessieren, und deshalb fange ich in Fürstenfeld an; denn dass die Trennung von unsern lieben guten Hansleuten uns etwas schwer geworden, und selbst der Himmel in unsere Trauer mit eingestimmt hat, wird Ihnen Freund Karrer [?] wohl erzählt haben. — In Fürstenfeld[2]) fanden wir also bei meiner alten guten Freundin Frau Bürgermeisterin Fritzi Wittman[3]) eine sehr gute Aufnahme, und nach dem wir des andern Tages (21t) Vormittag die Merkwürdigkeiten der Stadt und vom Kalvarienberge die Umgegend betrachtet hatten, sind wir nach eingenommenem Mittagmahle um 3 Uhr von da aufgebrochen und Abends 8 Uhr in Hartberg[4]) glücklich angelangt, wo wir bei dem Stadtrichter Hr. v. Zschock[5]) (Bruder des Hauptmans Bron Z.) ein sehr gutes Nachtquartier fanden. — Am 22t stiegen wir früh 5 Uhr in den Wagen und langten beim herrlichsten Tage um ½10 Uhr ausserhalb Friedberg in der Pinga[6]) an, wo wir frühstückten. — Von da giengen wir zu Fuss Berg an bis auf die Spitze des Eselberges, wo wir um 12 Uhr anlangten, und dort die schönste Aussicht noch hinunter nach Steiermark Ungarn und hinauf nach Oesterreich — im Durchmesser gewiss über 40 Stunden — genossen. — Auf der Spitze an der Gränze zogen wir unsere Mützen ab, und sandten mit dem lebhaftesten Danke für alles Empfangene

---

[1]) Aus dem Grazer Brief Schuberts und den folgenden Daten ergibt sich mit Sicherheit, dass die Freunde am Donnerstag, den 20. September, abreisten und Montag, den 24., auf Umwegen in Wien eintrafen. Ihr Aufenthalt in Graz dauerte also nur 18 Tage.

[2]) Die Fahrt ging durch Nordost-Steiermark, ein „vergessenes Land", das noch bis vor kurzem in der Postkutschenzeit stak.

[3]) Karl Johann Wittmann, ihr Gatte, war von 1823—1830 Bürgermeister von Fürstenfeld. — Vgl. Hans Lange, „Chronik der Stadt Fürstenfeld", 1883.

[4]) Heute (seit 1905) fährt man von Graz über Fürstenfeld und Hartberg nach Friedberg noch immer sieben Stunden auf einer Strecke von 146 Kilometern. — Vgl. die „Österreichische Rundschau" vom 19. Oktober 1905 (IV, 51): „Die vergessenen Lande" von Dr. Ernst Decsey.

[5]) Anton Zschock, Wachszieher, Wirt und Weinbauer, geb. am 16. März 1775 zu Hartberg, gest. daselbst am 24. Oktober 1856; von 1811—1826 Stadtrichter seiner Vaterstadt, um die er sich sehr verdient machte. Er war ein kunstsinniger Bürger, der sich eine ansehnliche Bibliothek angelegt hatte. Von 1849 an war er Mitglied des „Vereins zur Beförderung der bildenden Künste in Österreich", der heutigen „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst". — Vgl. den „Aufmerksamen", 1856, S. 1031 und Konstantin v. Wurzbachs „Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich", LX. (1891) S. 271 f. — Der genannte Bruder ist offenbar mit dem am 30. November 1866 in Graz verstorbenen Generalmajor i. P. Ludwig Frhn. v. Zschock (geb. 1792) identisch.

[6]) Gegend an der Pinka (Pinggau, Pinkafeld). Das Gebiet wird vom Berge Wechsel beherrscht, den Jenger im folgenden mit einem Eselberg vertauscht.

unsere herzlichsten Grüsse noch an alle unsere Lieben in der Steiermark, mit dem festen Vorsatze, sobald als möglich wieder zu kommen. — Sodann gieng es über die neu angelegte herrliche Strasse Berg ab nach Aspang[1]) wo wir Mittag machten, und endlich Abends 8 Uhr — nach einigen überstandenen Fattiquen der schlechten Feldwege von Sebenstein über Pitten und Walbersbach[2]) wegen — in Schleinz glücklich anlangten, und wiederum eine sehr gute Aufnahme fanden. Eine Stunde später kam der Hausherr Kaufmann Stehmann mit 2 Bekannten aus Wien in Schleinz an und daselbst blieben wir nach sehr lustig verlebtem Sonntag und Montag Vormittag — bis Montag Nachmittag 3 Uhr, wo wir sodan mit Stehmann und den beiden andern Wienern die Rückreise nach Wien antraten, und Abends ½10 Uhr daselbst wohlbehalten anlangten. Unter den Tuchlauben beim blauen Igel, wo Schubert wohnt[3]), trennten wir beide uns, mit dem Vorsatze, unsern lieben in Grätz, so bald als möglich Nachricht von Uns zu geben, was nun hiermit — und mit dem von Schubert mir so eben übergebenen hier anliegenden Schreiben von ihm geschieht. — Für Ihre lieben Zeilen noch vom Tage unserer Abreise — welche ich gestern schon in meinem Bureau fand als ich ankam — danken wir liebe gute gnädige Frau Ihnen noch insbesonders recht herzlich ... Indem ich Sie liebe gnädige Frau nun recht schön bitte, an alle Bekannten — besonders nach Wildbach und dort wieder besonders an mein Zärterl ‚Netti‘[4]) von mir recht viel viel Schönes entrichten zu wollen, bleibe ich nebst nochmaligem herzlichen Dank und den herzlichsten Grüssen an Sie und Freund Karl

Ihr dankbarer Freund

Hans Jenger.“

Das beigeschlossene Schreiben Schuberts lautet[5]):

Wien, am 27. September 1827.

„Euer Gnaden!

Schon jetzt erfahre ich, dass ich mich in Grätz zu wohl befunden habe, und Wien will mir noch nicht recht in den Kopf, 's ist freylich ein wenig gross, dafür aber ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten, und besonders an geistreichen Thaten. Man weiss nicht recht, ist man gscheidt oder dumm, so viel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. 's ist zwar möglich, dass ich selbst viel daran Schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen. In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu seyn, in die ich bei längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen seyn würde. Besonders werde ich nie die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Pachleros und dem kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage

---

[1]) Die kurze Strecke von Friedberg bis Aspang ist wegen der Terrainschwierigkeiten noch immer ohne Eisenbahn und infolgedessen die Verbindung mit Wien hier unterbrochen.

[2]) Seebenstein, Pitten, Walpersbach; Richtung N.-NO.

[3]) Schubert wohnte dort (C.- Nr. 557) bei seinem Freunde Franz v. Schober, der ihn zweimal, 1821—1823 und 1827 bis September 1828, beherbergte.

[4]) Anna Masaegg, die zweite Tochter.

[5]) Original im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“.

verlebt habe[1]). In der Hoffnung, meinen Dank auf eine würdige Weise noch an den Tag legen zu können[2]), verharre ich mit aller Hochachtung

Euer Gnaden

Ergebenster

Frz. Schubert."

N.B. Das Opernbuch[3]) hoffe ich in einigen Tagen senden zu können.

Frau Pachler hatte, wie erwähnt, schon am Tage der Abreise ihrer lieben Gäste an Jenger nach Wien geschrieben. Sie bat ihn in dem Briefe, er möge Schubert daran erinnern, zum bevorstehenden Geburts- und Namenstag[4]) ihres Gatten ein vierhändiges Klavierstück zu schreiben, das Fäustchen bei diesem Familienfeste mit ihr vorspielen könne. Sie hatte Schubert schon mündlich darum ersucht und wollte ihn jetzt nur an sein Versprechen mahnen. Zwischen dem 10. und 12. Oktober schrieb nun Schubert in usum delphini, unter Weglassung anstössiger Stellen, einen kleinen vierhändigen Marsch mit Trio in G-dur („Kindermarsch") und sandte die Komposition an Frau Pachler. Unter dem Klavierstück hat Schubert auf das Notenpapier folgende Begleitworte geschrieben[5]):

„Hiermit überschicke ich Euer Gnaden das 4händige Stück für den kleinen Faust. Ich fürchte, seinen Beyfall nicht zu erhalten, indem ich mich für dergleichen Compositionen eben nicht sehr geschaffen fühle. Ich hoffe, dass sich Euer Gnaden besser befinden als ich, da mir meine gewöhnlichen Kopfschmerzen schon wieder zusetzen. Doktor Carl bitte ich meinen herzlichsten Glückwunsch zu seinem Nahmensfeste abzustatten, und zu melden, dass ich das Buch meiner Oper, welches Hr. Gottdank[6]), dieses Faulthier, schon seit Monathen zum Durchlesen hat, noch immer nicht zurückerhalten kann. Uebrigens verharre ich mit aller Hochachtung

Ihr Ergebenster

Wien, den 12. October 1827. Frz. Schubert."

Auf dem zweiten Blatt des Manuskriptes sind folgende Zeilen Jengers an Faust Pachler zu lesen:

„Lieber kleiner Freund!

Dass ich mir Deine Commission angelegen sein liess, siehst Du nun an diesem Blatte. Studire es also fleissig und denke am vierten kommenden Monats an Freund

---

[1]) Ernst Frh. v. Feuchtersleben schrieb Ende September 1827 an seinen Freund Dr. Romeo Seligmann: „Schubert kam vor kurzem ganz begeistert, aber nur um zwei Lieder reicher aus Grätz." — Vgl. „Neue Freie Presse" vom 8. August 1905: „Dem Andenken eines Halbvergessenen" von A. F. S. (Seligmann).

[2]) Schubert dachte schon an die Widmung der genannten Lieder.

[3]) „Alfonso und Estrella".

[4]) 4. November.

[5]) Original im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde". Siehe die Kunstbeilagen des vorigen Heftes.

[6]) Joseph Gottdank, Sänger und Regisseur am Kärntnertortheater, früher und später auch am Grazer Theater engagiert.

Schwammerl und mich. Entrichte Deinem lieben Vater zu seinem Namenstag von uns alles erdenklich Schöne; wir wollen uns an jenem Tag im Geist zu Euch versetzen. Schreibe mir bald wieder, Dein Brief hat mir viel Freude gemacht[1]). Doch habe ich denselben erst am zehnten dieses Monats durch Freund Gometz[2]) erhalten ..."

Ein Brief Jengers vom 26. Oktober 1827 an Frau Pachler bezieht sich auf ein Bändchen Leitnerscher Gedichte[3]), das sie Schubert zukommen liess:

„Heute früh erhielt ich durch Menz Ihre paar Zeilen vom 5ten d. Mts nebst dem kleinen Paketchen für Freund Schwamerl, welches ich ihm gleich übergab, worüber seine Empfangsbestätigung hierneben folgt[4]). An Ihre Lieblingin Sophie Müller[5]) und Vater werde ich heute Abend Ihre Grüsse entrichten. Wir haben bei ihr eine kleine musikalische Soiree, wo ich mit einem Fräulein was Sie so gerne schon lange kennen möchte — weil Sie von der Müller ihrem Vater, von Freund Schwamerl und mir schon so viel Liebes und Gutes von Ihnen gehört hat — das Divertissement Hongroisse[6]) spielen werde. Dieses Fräulein ist Irene Kiesewetter[7]), deren eigenhändig geschriebener Name Sie liebe gnädige Frau auf dem ebgenannten Divertissement was Sie in Händen haben, finden werden. Es wird also heute Abend wieder viel von Ihnen und Ihrem Mann und Kind gesprochen werden, was jedesmahl der Fall ist, wenn ich zu Müllers komme. Freund Schw. stimmt auch sehr gerne in das Thema mit ein, und so wollen wir den heute Abend wieder einige Variationen darüber machen. Schade, ewig schade, dass Sie nicht Zeuge davon sein können, wir Alle würden uns dessen herzlich freuen, und der lang ersehnte Wunsch der sehr lieben

---

[1]) Frau Pachler liess wahrscheinlich noch einmal durch Faust um den Marsch bitten.

[2]) Anton Gomez v. Parientos war, ähnlich wie Jenger, als Registraturbeamter beim Generalkommando in Graz, dann beim Hofkriegsrate in Wien beschäftigt. In seinen Mussestunden schrieb er hübsche kleine Gedichte.

[3]) Die erste Sammlung von Gedichten Leitners, die 1825 bei J. P. Sollinger in Wien erschienen war, enthält alle Poeme, die Schubert vertonte: „Der Wallensteiner Landsknecht" (S. 17) und „Die Sterne" (S. 19), entstanden 1819, „Drang in die Ferne" (S. 10), „Das Weinen" (S. 76), „Fischers Liebesglück" (S. 110) und „Fröhliches Scheiden" (S. 154), vom Jahre 1821, „An meiner Wiege" (S. 50) und „Der Winterabend" (S. 198), entstanden, 1823, und „Der Kreuzzug" (S. 30) aus dem Jahre 1824. — Ein Teil dieser Gedichte ist auch in der zweiten Auflage des Bändchens (Victor Lohse, Hannover 1887) und in den „Herbstblumen" (Stuttgart 1870) zu finden.

[4]) Dieser Brief Schuberts ist verschollen.

[5]) Sophie Müller, 1803—1830; seit 1822 Mitglied des Hofburgtheaters.

[6]) „Divertissement à la hongroise", f. Pfte. zu 4 Hd., op. 54, wahrscheinlich 1824 entstanden.

[7]) Irene Kiesewetter Edle v. Weissenbrunn, geb. zu Wien am 27. März 1811, gest. zu Graz am 7. Juli 1872. Schubert komponierte für sie 1825 das Vokalquartett „Der Tanz" und zur Feier ihrer Genesung am 26. Dezember 1827 die Kantate „Alla nostra cara Irene". Sie vermählte sich am 25. November 1832 mit dem schon genannten Jugendfreunde Marie Pachlers und Adoptivsohne Prof. Schnellers, Anton Prokesch, später Graf v. Osten, Feldmarschall-Leutnant und Internuntius. Teltscher hat sie ebenso wie Sophie Müller (Lith. 1826) porträtiert (Aqu. 1830).

und sehr braven Klavierspielerin Irene würde endlich erfüllt. — Ich sehe Sie liebe gnädige Frau hier etwas scheimisch lächeln, und stelle mir jetzt vor, was Sie sich dabey denken mögen, doch ich sage Ihnen schon zum Voraus, dass Sie sich hierinfalls irren könnten, wie ich mich schon in Grätz expectorirte. Sophie Müller und Schubert könnten und würden mir Zeugenschaft leisten; doch eben fällt mir bey, dass Frauen oder auch Fräuleins keine rechtskräftigen Zeugen sein können, und somit lassen wir es lieber beim Alten ... Wie geht es den dem lieben Fausterl mit seinem Marsche von Schw? Ohne Zweifel schon recht gut."

An der Wende des Jahres 1827 machte sich Schuberts Kopfleiden, das allerdings die baldige Typhus-Katastrophe nicht ahnen liess, schon drohender bemerkbar. Desto mehr wurde der Meister in seiner Absicht bestärkt, im Frühjahr oder Sommer 1828 wieder zu seinen Freunden nach Ober-Österreich oder Steiermark zu fahren, um sich dort neu zu stärken.

Zu Beginn des Jahres 1828 schrieb Schubert an Anselm Hüttenbrenner den letzten Brief, der von seiner rührenden Bruderliebe erzählt [1]):

„An
Herrn Anselm Hüttenbrenner, Güterbesitzer
in
Grätz.

Wien, den 18. Jänner 1828.

Mein lieber alter Hüttenbrenner!!

Du wirst Dich wundern, dass ich einmahl schreibe? Ich auch. Aber wenn ich schon schreibe, so habe ich ein Interesse dabey. Höre also: Bei Euch in Grätz ist eine Zeichnungslehrerstelle erledigt, und der Concurs ausgeschrieben [2]). Mein Bruder Carl [3]), den Du vielleicht auch kennst, wünscht diese Stelle zu erhalten. Er ist sehr geschickt, sowohl als Landschaftsmahler wie auch als Zeichner. Wenn Du nun etwas in dieser Sache für ihn thun könntest, so würdest Du mich unendlich verbinden. Du bist ein mächtiger Mann in Grätz, kennst vielleicht Jemanden beim Gubernium oder sonst jemanden, der eine Stimme hat. Mein Bruder ist verheirathet, und hat

---

[1]) Das Original ist verschollen. Vgl. Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 133f. und die Grazer „Tagespost" vom 4. November 1868 (No. 254).

[2]) Am 11., 15. und 18. Dezember 1827 war im „Steiermärkischen Amtsblatt zur Grätzer Zeitung" die am 4. Dezember erlassene, auch in der „Wiener Zeitung" abgedruckte Konkursausschreibung erschienen. Nach der Pensionierung des bisherigen „Zeichnungslehrers" Joseph Hermann sollte dessen Stelle für die beiden Jahrgänge der vierten Klasse an der Musterschule zu Graz neu besetzt werden. Das Gehalt betrug 500 fl. C. M., das sind K. 1050 fürs Jahr. Die Konkursprüfung fand am 31. Jänner 1828 in Graz und Wien statt.

[3]) Franz Karl Schubert, geb. zu Wien am 5. November 1795, gest. daselbst am 20. März 1855, Landschaftsmaler und Schreiblehrer dazu, der dritte der damals noch lebenden Brüder des Meisters. Auf den Ausstellungen der Wiener Akademie war er in den Jahren 1822, 1824, 1826, 1834, 1842, 1847, 1848 und nach seinem Tod 1859 mit Landschaften (Ölbildern und Zeichnungen) vertreten. Vgl. auch den Katalog der Schubert-Ausstellung (Wien 1897), No. 20, 262 und 263.

Familie[1]), und es wäre ihm also sehr willkommen, eine sichere Anstellung zu erlangen. Ich hoffe, dass es Dir sehr gut geht, sowie Deiner lieben Familie und Deinen Brüdern. Grüsse mir Alles aufs Herzlichste. . . Hast Du nichts Neues gemacht[2])? A propos, warum erscheinen denn die 2 Lieder bei Greiner[3]) oder wie er heisst, nicht? Was ist denn das? Sapperment hinein!!! Ich wiederhole meine obige Bitte und denke nur, was Du meinem Bruder thust, thust Du mir.

In Erwartung einer angenehmen Nachricht verbleibe ich

Dein treuer Freund
bis in den Tod
Franz Schubert."

In denselben Angelegenheiten schrieb Jenger am 29. Jänner 1828 an Frau Pachler[4]):

„Vor allem habe ich jetzt zwey Angelegenheiten unseres Freundes Schwammerl — der sich Ihnen und dem Freunde Dor. Carl und dem lieben Faust vielmals empfiehlt — zu besprechen, worüber er zum Theil schon selbst an Dr. Carl geschrieben hat, wens wahr ist, sage ich dazu[5]). — Es ist nehmlich bei der Normalhauptschule in Grätz eine Zeichnungslehrers Stelle vacant, um welche ein Bruder unseres Schwammerls competiren und hier den Concurs machen wird, und zwar am 31ten d. Mts. —

---

[1]) Karl Schubert hatte ein Fräulein Schwemminger geheiratet, die ihm eine Tochter (Anna) und zwei Söhne (Heinrich und Ferdinand) schenkte. Heinrich war auf den Ausstellungen der Wiener Akademie 1848, 1849 und 1858 mit Landschaften in Öl, Ferdinand 1845, 1846, 1847, 1848 und 1849 mit Porträts und Historienbildern in Öl vertreten. — Heinrich Schwemminger (1803—1884) hat Schuberts Neffen Ferdinand und Heinrich wiederholt porträtiert. Vgl. den Katalog der Schubert-Ausstellung, No. 262, 275 und 276. Einmal verwendete Schwemminger Ferdinand Schubert als Modell zu einem Idealkopf in der Komposition „David und Goliath" (Rom 1841), ein anderes Mal beide Brüder für das Bild „Engel bei der Leiche der heiligen Rosalia" (Dr. H. Bartsch, Wien).

[2]) Anselm Hüttenbrenner war damals mit einer Oper „Carl von England" oder „Das Schloss Woodstock", Text nach Walter Scott von Ignaz Kollmann, beschäftigt, die unvollendet geblieben zu sein scheint. Vgl. „Allgem. Theaterzeitung" vom 1. Dezember 1827. — Schubert hatte immer reges Interesse für Anselms Kompositionen. Besonders gefiel ihm dessen Vokalquartett „Der Abend", weniger ein geschmackloser „Erlkönig-Walzer". Schubert soll übrigens ein Erlkönig-Lied Anselm Hüttenbrenners in Graz gehört und gelobt haben. Vgl. Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 105.

[3]) Schubert verwechselte den Verleger Kienreich mit dem bereits genannten Kunst- und Musikalienhändler Johann Lorenz Greiner, Graz, Herrengasse C.-No. 193. Dieser Greiner gab in den Jahren 1822 bis 1826 eine „musikalische Blumenlese" heraus, Vierteljahrshefte mit Kompositionen steirischer Musiker.

[4]) Frau Pachler war im Winter 1827/1828 krank, wie aus einem Briefe Schnellers vom 1. November 1828 an Anton Prokesch hervorgeht.

[5]) Schubert scheint sich nur an Anselm Hüttenbrenner gewendet zu haben; wenigstens liegt kein diesbezügliches Schreiben an Dr. Pachler vor. Obwohl man damals solche Protektionsgeschichten sicher nicht als korrupt verheimlichte, sondern ganz selbstverständlich fand, mag es Schubert doch peinlich gewesen sein, den Grazer Gastfreund damit zu behelligen.

Die diesfälligen Prüfungs Elaborate werden sodann von hier unverzüglich an das Grätzer Gubernium eingesendet, welches diese Stelle vergiebt. Wer beim Guber. das Referat hat, weiss ich nicht. Indessen ist so viel gewiss, dass in der Sache Freund Pachler sehr viel thun kann, und an dem Willen wird es ihm ja auch nicht fehlen. — Ich meine daher, dass unser alter Freund Begutter[1]), Baron Schimmelfenning[2]), Anselm Hüttenbrenner durch Gub. Rath Gindl[3]) etz. etz. so manches für das Gelingen des Lieblingswunsches unseres Fr. Schw. thun könten, wenn nehmlich D^or. Carlos sie darum angehen wollte, und dass er diess thun möge, darum bitte ich ihn durch Ihr gütiges Vorwort. — Das Gelingen der Sache wäre eine Ursache mehr für Schw. die lieben Grätzer recht bald wieder zu besuchen, was jedoch auch bälder geschehen könnte, als er jetzt noch weiss, und zwar aus folgendem Grunde: Die Tochter Irene meines Herrn Hofrathes von Kiesewetter[4]) — von welcher ich Ihnen als von einer der ersten Klavierspielerinnen Wiens so viel ich mich erinnere öfter gesprochen habe — ist kürzlich von einer bedeutenden Krankheit genesen[5]). Ihr Arzt hat nun für das kommende Frühjahr eine kleine Reise als Luftveränderung angerathen, und auf mein weiteres Anrathen dürfte eine kleine Reise nach Steiermark dazu um so mehr fürgewählt werden als Mutter und Tochter schon lange diess gelobte Land und seine lieben Bewohner — von welchen ich Ihnen schon hie und da erzählte — kennen lernen möchte. — Wenn diess noch geschieht, so werden Schwamerl und ich als Reisemarschalls mitgenommen, und somit dürften wir Sie Alle in wenig Monaten sehen.

Eine zweite Angelegenheit betreff des Freunden Schw. ist, dass Sie beste gnädige Frau mir die Erlaubniss ertheilen wollen, dass ich von schönen Händen, auf ein Bändchen Lieder welche Schub. Ihnen dedicirt hat, Ihre Bewilligung zum Stiche geben [sic!], damit das Manuscript nicht nach Grätz gesendet werden darf. Ich sprach darüber schon mit Fräul. Irene, und sie übernimmt diess Amt sehr gerne. Diess sollte aber sehr bald geschehen, und daher bitte ich sehr bald um die Erlaubniss . . .[6]) Anselm Hüttenbrenner ist ein lüderliches Tuch, dass er bey Kienreich die beiden Lieder von Schubert nicht betreibt, damit sie endlich einmal im Stiche erscheinen." [7])

---

[1]) Franz Anselm Begutter, Direktor der k. k. Musterhauptschule in der Färbergasse zu Graz (Ferdinandeums-Gebäude, C.-No. 105), auch Lehrer der weltlichen Präparanden, Ehrenbürger von Graz, Ausschuss- und teilnehmendes Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins.

[2]) Joseph Frh. v. Schimmelfenning, k. k. wirkl. Gubernial-Sekretär in Graz.

[3]) Franz Gindl, k. k. wirkl. Gubernialrat in Graz, Domherr des fürstbisch. seckauschen Domkapitels, teilnehmendes Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins.

[4]) Raphael Georg Kiesewetter v. Weissenbrunn, geb. zu Holleschau (Mähren) am 29. August 1773, gest. zu Wien am 1. Jänner 1850. K. k. Hofrat und Referent beim Hofkriegsrate in Wien (Jengers Vorgesetzter), Musikgelehrter und Sänger, Gönner Schuberts.

[5]) Vgl. S. 98 Fussnote 7.

[6]) Der Adressat einer Widmung musste auf dem Manuskript vor dem Druck seine Bewilligung verzeichnen. Frl. Kiesewetter unterschrieb für Frau Pachler.

[7]) Die beiden schon erwähnten Lieder erschienen (lithographiert, nicht gestochen) erst im Mai 1828. Anselm Hüttenbrenner besorgte die Korrektur. Vgl. Grillparzer-Jahrbuch, XVI., S. 140.

Trotz der Bemühungen der Grazer Freunde, die sich sicher für Karl Schubert verwendeten, erhielt dieser die angestrebte Stellung nicht.

Die den Jenger-Briefen heute beiliegende lithographierte Einladung[1]) beweist, dass Schubert sein Wiener Privatkonzert am 26. März 1828 auch den Pachlers anzeigte.

Jenger schrieb erst am 26. April wieder an Frau Pachler, die ihm Mitte Februar geantwortet hatte:

„Im Hause meines Hrn Hofrathes v. Kiesewetter starb die Schwester der Frau Hofräthin, welches die projectirte Reise in die liebe Steiermark jedenfalls auf längere Zeit hinausverschiebt, das heisst jene der Frau Hofräthin und ihrer Tochter Irene. — ... Das Bändchen Lieder von Freund Schubert welches er Ihnen dedicirt — und Fräulein Irene Kiesewetter Ihre Stellvertreterin in Ihrem Namen angenommen hat — ist bereits dem Stiche übergeben worden. Es enthält folgende Lieder: 1. Heimliches Lieben. 2. Das Weinen. 3. Vor meiner Wiege (letztere zwey von Leitner). 4. Altschottische Ballade. Erstes und letztes in Ihrem Hause componirt[2]). — Bis Schubert und ich zu Ihnen kommen, — was ohne Zweifel Ende August geschehen wird — werden wir Ihnen einige Exemplare mitbringen[3]). — Fügt es sich bis dahin etwa, dass Frau Hofräthin und Fräul. Irene von Kiesewetter mit uns nach Grätz kommen, so wäre dabey für mich nur zu bedauern, dass ich als Cavaliere Serventi der beiden Damen nicht werde von Ihrem gütigen Anerbiethen — bei Ihnen wohnen zu können — Gebrauch machen (zu) können, da ich bei ihnen im Gasthause werde wohnen müssen. Doch darüber mehr in der Folge."

Im Mai 1828 liess Schubert durch den gemeinsamen Bekannten Ignatz Papsch[4]) an Pachlers Grüsse bestellen. Am 10. Mai schreibt Papsch an den „künftigen Doktor Faust Pachler" aus Wien als Postskriptum: „Auguste und Roderich Anschütz[5]) lassen Euch küssen, so auch Jenger und Schubert." Und am 11. Mai berichtet er gleich wieder an Dr. Karl Pachler: „Jenger, Schwammerl, Müller und Anschützens grüssen herzlich."

Die für den Sommer geplante Reise nach Graz wurde dann auf den

---

[1]) Reproduziert bei Heuberger, S. 85.

[2]) Die erste (lithographierte) Ausgabe erschien ohne Nennung des Druckorts und Verlegers, im Selbstverlag Schuberts, 1828. Im Februar 1829 gab Diabelli die zweite Auflage als sein Verlagseigentum heraus.

[3]) Die Freunde kamen nicht, und Frau Pachler musste sich, wie erwähnt, das Heft selber kaufen.

[4]) Ignatz Papsch (1800—1862), als Schauspieler „Ignatz Pusch" in Graz tätig (vgl. oben); später Agent des österreichischen Lloyd. — Die beiden Briefe sind im Pachler-Nachlass der Grazer Universitätsbibliothek zu finden.

[5]) Zwei Kinder des mit Pachlers befreundeten Hofburgschauspielers Heinrich Anschütz (1785—1865): Roderich, geb. am 24. Juli 1818 in Breslau, in Kinderrollen am Hofburgtheater beschäftigt, später Staatsbeamter und Bühnenschriftsteller, starb als österreichischer Sektionsrat a. D. am 26. Mai 1888; Augusta, geb. am 7. Juli 1819 in Breslau, das für die Bühne begabteste Kind des Künstlers, später Hofburgschauspielerin, verehelichte Koberwein und Demuth, gest. am 31. März 1895 in Wien.

Herbstbeginn verschoben, da Jenger keinen Urlaub, Schubert kein Reisegeld bekam. Jenger schreibt darüber am 4. Juli 1828 an Frau Pachler:

„Die Abwesenheit zweyer Beamten aus meinem Bureau zum Gebrauche des Badner Bades, dann die nicht ganz brillanten Finanz Umstände des Freundes Schubert — welcher sich Ihnen und dem Freunde Dor Karl, dem kleinen Faust so wie allen Bekannten recht vielmals empfehlen lässt — sind die Hindernisse, warum wir beyde nicht dermal von Ihrer gütigen Einladung nach Grätz zu kommen, Gebrauch machen können. — Schubert hat ohnehin projectirt gehabt, ein Theil des Sommers in Gmunden und der Umgegend, — wohin er schon mehrere Einladungen erhielt[1]) — zuzubringen, woran ihn jedoch bis jetzt die obbesagten Finanz Verlegenheiten abgehalten haben. — Er ist dermalen noch hier, arbeitet fleissig an einer neuen Messe[2]), und erwartet nur noch — wo es immer herkommen mag — das nöthige Geld, um sodann nach Ober Oesterreich auszufliegen[3]). — Bei diesen Umständen dürfte also unser Ausflug nach Grätz wieder wie im vorigen Jahre zu Anfang des Monats September an die Tour kommen, wenn meinerseits die Russen und Türken mir nicht einen Quer Strich durch die Rechnung machen, was mich entsetzlich ärgern würde[4])... Vor Allem heisst es also jetzt in Geduld die Zeit erwarten, die entweder Rosen oder Dornen mit sich bringen wird... Was unser Domicil anbetrifft, ob wir nehmlich bey Ihnen im Hallerschlössel[5]) oder in Ihrem Hause in der Stadt wohnen wollen, so würden wir Wiener jedenfalls das Erstere vorziehen. Gott gebe nur, dass wir an ein oder dem andern Orte uns niederlassen dürfen, das Uibrige gibt sich dann von selbst. Sollte ich aber dieses Jahr wirklich nicht abkommen können, so werde ich wenigstens den Freund Schubert Ihnen zusenden, der sich — wie er mir heute sagte —, schon wieder freut in Ihrer Nähe einige Wochen verleben zu können."

Noch am 26. August 1828 schreibt Frau Pachler aus Sparbersbach an die befreundete Hofrätin-Tante Anna Morack, geb. Tantini[6]):

„Künftigen Monath erwarte ich ein Paar Bekannte aus Wien; Schubert, den berühmten Lieder-Compositeur, u. einen andern musikalischen Freund, Nahmens Jenger, der früher in Gratz angestellt, und vor 3 Jahren nach Wien übersetzt wurde. Da sie bei uns wohnen würden, so wird das einige Abwechslung in mein sonst so einförmiges Leben bringen."

---

[1]) Z. B. von dem Kaufmann Ferdinand Traweger in Gmunden am 19. Mai 1828. Vgl. Kreissle S. 426f.

[2]) Die grosse Messe in Es-dur (VII.), begonnen im Juni 1828.

[3]) Auch diese Reise kam nicht zustande.

[4]) Jenger erzählt, dass anfangs September bei Laxenburg (N.-Ö.) ein „Lustlager" (Manöver) mit 20000 Mann abgehalten werde, die möglicherweise dann an die türkische Grenze abmarschierten, was Jengers Urlaub vereiteln könnte. Der griechische Befreiungskrieg neigte damals seinem Ende zu.

[5]) Die Pachlers wohnten im Sommer 1828 seit Mitte Mai wieder am Ruckerlberg. Frau Marie plante im Herbst eine Badereise.

[6]) Eine Cousine der Frau Therese Koschak, Gattin des Hofrats Dr. Johann Morack bei der k. k. obersten Justizstelle in Wien. — Brief im Pachler-Nachlass auf der Grazer Universitätsbibliothek.

Schubert hätte sich in Ober-Österreich oder Steiermark vielleicht noch von seinem bereits stärker auftretenden Kopfleiden erholt. So sehr er sich aber danach sehnte, auch in diesem Jahre eine kleine Reise zu unternehmen, seine kärglichen Mittel gestatteten es ihm nicht. Unglücklicherweise übersiedelte er noch am 1. September aus Schobers Wohnung zu seinem Bruder Ferdinand [1]) in ein neugebautes, feuchtes Haus der Firmiansgasse [2]), wo ihn die totbringende Krankheit befiel.

Da es anfangs September noch schien, als ob sich Schuberts Finanzen bessern würden, schrieb Jenger am 6. an Frau Pachler:

„Freund Schubert und ich sind mit 1ten d. Mts. in neue Quartiere [3]) übersiedelt, und diess ist die Ursache, warum die Antwort auf ihr letztes gütiges Schreiben vom 28ten v. Mts. nicht in den bezeichneten 8 Tagen in Grätz eingetroffen ist. — Ich fand Schubert nicht mehr im alten und auch niemal in seinem neuen Quartier auf der Wieden. Gestern Abends habe ich ihn endlich im Burgtheater [4]) gesprochen, und nun kann ich Ihnen liebe gnädige Frau sagen, dass Freund Schwammerl in kurzer Zeit eine Verbesserung seiner Finanzen erwartet [5]) und mit Zuversicht darauf rechnet, und sobald dies geschehen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen und mit einer neuen Operette [6]) bey Ihnen in Grätz anlangen wird. Jedenfalls erhalten Sie 8 Tage vor seinem Eintreffen in Grätz entweder von ihm oder mir bestimmte Nachricht. — Er wünschte freilich, das ich die Reise mit ihm machen könnte, doch — wie ich schon im letzten Briefe sagte — kann ich während des heurigen Lagers — welches bis 24ten d. Mts. dauert — nicht abkommen ... Bleibt

[1]) Ferdinand Lukas Schubert, geb. am 18. Oktober 1794, gest. am 26. Februar 1859.

[2]) Neue Wieden C.- No. 694, heute IV. Kettenbrückengasse 6.

[3]) Jenger war zu dem befreundeten Homöopathen Dr. Menz auf den Kohlmarkt gezogen, bei dem auch Schubert und Baron Schönstein verkehrten. Vgl. Schuberts Brief an Jenger vom 25. September 1827 (Schubert-Brevier, S. 127) und Jengers oben zitierten Brief an Frau Pachler vom 26. Oktober 1827. — Die einstige Hofschauspielerin Luise Gräfin Schönfeld-Neumann nennt diesen Dr. Menz und seine Angehörigen öfters in ihren Memoiren. Vgl. „Österr. Rundschau", Bd. V, Heft 53—58 (2. November bis 7. Dezember 1905). — Im Menzschen Hause befand sich später das Verkaufslokal der Firma Haslinger.

[4]) An diesem Tage wurde Bauernfelds fünfaktiges Lustspiel „Der Brautwerber" zum ersten Male aufgeführt, ein Stück in Alexandrinern, das nur dreimal wiederholt ward. Schubert tröstete den Dichter am nächsten Morgen über den „Ehrendurchfall". Vgl. Schubert-Brevier, S. 126. Anselm Hüttenbrenner erzählt in seinen Erinnerungen (a. a. O., S. 127), dass Schubert sich für das Schauspiel ebenso interessierte wie für die Oper.

[5]) Schubert stand damals mit den Verlegern Brüggemann (Halberstadt), Schott (Mainz) und Probst (Leipzig) in Verkehr. Aber nur eine seiner Kompositionen, das Es-dur Trio (op. 100) erschien noch zu Schuberts Lebzeiten in Deutschland.

[6]) Es kann sich wohl nur um die unvollendete Oper „Der Graf von Gleichen" (Text von Bauernfeld) handeln, mit der sich Schubert bis zu seinen letzten Tagen beschäftigte. 36 Quart- und 52 Oktavblätter mit Skizzen zu dieser Oper befinden sich im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde". Vgl. „Bauernfeld und Schubert" von Dr. Alfred Nathansky, Wien 1906, Karl Fromme.

Schubert bis Ende Oktober bei Ihnen, so wäre es dennoch möglich, dass ich wenigstens auf 8 Tage nach Grätz komme, um alle meine Lieben wieder zu sehen, und Freund Schwammerl abzuholen ... Ich sehe nun alle Tage in meinem vorjährigen Tagebuch [1]) nach, und freue mich in der Erinnerung an jene herrlichen Tage. Heute ist es ein Jahr dass die guten Schwaben von Grätz abgereisst [2]). Ich sprach heute schon mit Andlau davon, welcher Ihnen Allen recht viel Schönes sagen lässt ... Am 10. 11. und 12. werde ich an die herrliche Parthie nach Wildbach denken. Allen Theilnehmern und Familien Glieder von Wildbach — besonders aber meinem Zärterl — viel viel Schönes."

Schuberts Hoffnungen gingen nicht in Erfüllung. Der zweite Teil des Liederzyklus „Die Winterreise" (op. 89) konnte ihm nicht mehr zu Geld verhelfen, da er erst in den letzten Tagen des Jahres erschien. Deshalb schrieb Schubert am 25. September 1828 an Jenger [3]):

„Den zweiten Theil der Winterreise habe ich bereits Haslinger übergeben. Mit der Reise nach Grätz ist's für heuer nichts, da Geld und Witterung gänzlich ungünstig sind ..."

Einige Briefe Jengers an Dr. Karl Pachler, darunter zwei besonders interessante über Schuberts letzte Tage, sind leider nach Pachlers Tod auf dessen Wunsch verbrannt worden. Man vermisst sie schmerzlich in diesem Zusammenhang.

Gar bald wurde der noch so junge Meister abberufen. Er starb am 19. November 1828, um 3 Uhr nachmittags, am Nervenfieber, wie man damals unseren Typhus nannte, im 32. Lebensjahr. Nicht nur die Hoffnung der Familie Pachler, ihn wieder in Graz zu begrüssen, „noch viel schönere Hoffnungen" der Tonkunst, die einen „reichen Besitz" verlor [4]), wurden mit ihm begraben [5]).

Am 30. November 1828 schreibt Jenger an Frau Pachler:

„Dass ich den Schmerz über das Ableben meines guten Freundes Schubert noch immer nicht besiegen kann, und mich seit dem Tode desselben unwohl fühle,

[1]) Die Tagebücher Jengers, die bis zu seinem Tod reichten, wurden leider ebenso wie die Anselm Hüttenbrenners vernichtet. Schubert kam in beiden unzähligemal vor.

[2]) Die Freiburger Gäste fuhren also nicht, wie Jenger am 30. August 1827 ankündigte, Mittwoch, sondern erst Donnerstag von Graz ab und konnten also am 5. zugleich mit Schubert den „Crociato" hören.

[3]) Brief verschollen. — Das Manuskript des zweiten Heftes der „Winterreise" trägt das Datum „Octbr. 1827". Schubert war also ein ganzes Jahr mit diesen zwölf Liedern beschäftigt.

[4]) Aus Grillparzers Grabschrift für Schubert.

[5]) Vgl. „Schuberts Totenehren" (Neue Zeitschrift für Musik, 1906, No. 13, 14 und 31) und „Schuberts Verlassenschaft" (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1906, No. 215) von Otto Erich Deutsch.

wird Ihnen B. Gr.[1]) ebenfalls sagen. Ich bin sehr beschäftiget, für den Verstorbenen das Requiem seines treuen Freundes Anselmo in der Augustiner Kirche zur Aufführung zu bringen, und eine Subskription zu veranstalten, zu einem Grabsteine. — Ein eigenes Grab erhielt er bereits drey Gräber entfernt von Beethoven, auf dem neuen Währinger Gottesacker."

Am 18. Dezember 1828 schreibt die genannte Hofrätin Anna Morack an Frau Pachler[2]):

„Dass Ihr Freund u. Gast Schubert gestorben ist, werden Sie wissen. Gewiss wird es ihnen in musikalischer Hinsicht sehr leid um ihn sein."

Bei Schuberts Totenfeier, die am 23. Dezember 1828, um 11 Uhr vormittags, in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche stattfand, wurde Anselm Hüttenbrenners doppelchöriges Requiem in C-moll aufgeführt, das 1825 entstanden war und für Salieri, Hüttenbrenners Mutter, Beethoven und Kaiser Franz I. auch in Graz ertönte.

Von den Freunden, die Schubert alle schwer in ihrem Kreise vermissten, waren dann besonders Josef Hüttenbrenner und Jenger für den Ruhm des toten Meisters tätig.

— —

Um die Beziehungen der Stadt Graz zu Schubert recht zu würdigen, muss hier auch von den öffentlichen Aufführungen seiner Werke vor und nach dem September 1827 gesprochen werden.

Die Schubertschen Kompositionen, die vor des Meisters Aufenthalt in Graz gespielt und gesungen worden waren, sind bald aufgezählt: am 7. April 1820 wurde in der „grossen musikalischen Akademie", die Eduard Jaëll, selbst im Grazer Theatergebäude geboren, in dessen altem Redoutensaal unter Mitwirkung des Musikvereins gab, als allererste Nummer eine „Neue Ouvertüre von Franz Schubert" gespielt, wahrscheinlich dieselbe vierhändige „im italienischen Styl", die in Jaëlls Wiener Konzert zwei Jahre vorher aufgeführt worden war. — Dann folgen zwei Vokal-Quartette. Am 8. September 1822 wurde in dem „grossen Vokal- und Instrumental-Konzert", das der Musikverein zum Besten seines Fonds im Redoutensaal veranstaltete, als Nr. 4 der II. Abteilung ein „Vokal-Quartett mit Pianoforte-Begleitung (Das Dörfchen), von Fr. Schubert gesungen. Diese 1. Nummer des op. 11 war am 7. März 1821 zum erstenmal in einem Konzert des Wiener Kärntnertor-Theaters aufgeführt worden und im Juni 1822 erschienen. „Der Aufmerksame", das schon erwähnte belletristische Beiblatt der amtlichen „Grätzer Zeitung", berichtete am 14. September 1822:

[1]) Baron v. Grimschitz, erster Adjunkt der österreichischen Delegation in Udine, überbrachte dieses Schreiben nach Graz.

[2]) Brief im Pachler-Nachlass der Grazer Universitäts-Bibliothek.

„Schuberts Vokalquartett: Das Dörfchen, hat hier wie in der Residenz grosse Sensation erweckt. Es musste wiederholt gegeben werden. Eine gänzlich vollkommene, durchgehends originelle Komposition muss überall schnell Eingang finden. Herr Fausky entzückte darin durch seine noch immer sehr angenehme Tenorstimme."

Gleich am 13. September wurde wieder in dem Konzert der Sängerin Therese Sessi, das unter Mitwirkung des Musikvereins im Redoutensaal stattfand, als No. 3 der I. Abteilung das „Vokalquartett: Die Nachtigall, von Schubert" und als No. 7 der II. Abteilung „Der Erlkönig, Dichtung von Göthe, Musik von Schubert gesungen von Herrn Ruess" aufgeführt. No. 2 des op. 11 war zuerst am 22. April 1821 im Kärntnertortheater, op. 1 am 25. Jänner 1821 in einer Abendunterhaltung der „Gesellschaft der Musikfreunde" öffentlich in Wien vorgetragen worden; jenes Werk war, wie gesagt, im Juni 1822, dieses im April 1821 erschienen. „Der Aufmerksame" kündigte schon am 12. September an:

„Herr Ruess aus Wien wird auf ausdrückliches Verlangen vieler und ausgezeichneter Kunstfreunde den Erlkönig von Göthe, mit Pianoforte-Begleitung von unserem deutschen Liederdichter Schubert vortragen. Das poetische Interesse des kurzen Gedichtes, die meisterliche Mahlerei der Musik ist allen Freunden der Dichtung und Musik bekannt, und, wird um so gewisser ansprechen, als das Vokalquartett, von eben diesem Meister: das Dörfchen, im letzten Konzert auf allgemeines Verlangen wiederholt werden musste."

Und am 21. September schreibt der „Aufmerksame" darüber:

„Um dem Conzerte mehr Mannigfaltigkeit zu geben, wurde ein Vokalquartett von Schubert: die Nachtigall, und dieses Tonsetzers beliebter Erlkönig mit Pianofortebegleitung zur Aufführung gebracht. Letzeres Gesangstück fordert einen umsichtigen Sänger und Clavierspieler, die den Geist dieser genialen Komposition richtig aufzufassen vermögen. Herr Ruess trug seine Partie nach allen Regeln des declamatorischen Gesanges vor, und wusste besonders am Schlusse mächtig zu ergreifen. Die Clavierbegleitung, welche alle Kraft eines Fortepianospielers in Requisition nimmt, übernahm Herr Anselm Hüttenbrenner, der diese Aufgabe, den romantisch-tragischen Geist der Dichtung und die charakteristische Musik lebendig auffassend, mit der Sicherheit und Kraft eines Meisters löste."

Am 18. Oktober 1822 wurde noch in dem Theater-Konzert des Grazers J. B. Amerbacher, damals Professor am Konservatorium in Prag, als No. 4 „Das hier mit allgemeinem Beyfall aufgenommene Vocal-Quartett: ‚Das Dörfchen', von Schubert" aufgeführt, „gesungen von den Herren Stephan und Franz Dunst, Forti und Krebs"; d. h. von vier Mitgliedern des Theaters. — Obwohl in den Grazer Konzerten damals Lieder mit Klavierbegleitung selten vorkamen, finden sich doch vor 1827 neben dem „Erlkönig" auch zwei andere Schubertsche darunter. Am 2. Juni 1825, dem Frohnleichnamstage, wurde in dem Konzert, das der Musikverein zum Besten der dürftigsten Landschullehrers-Witwen und Waisen im Landhaussaale

8*

gab, als No. 2 der I. Abteilung „An die zürnende Diana. Gesangsstück mit Pianoforte-Begleitung; von Franz Schubert" gesungen. Diese erste Nummer des op. 36 war im Februar 1825 erschienen. — Am Palmsonntag, den 19. April 1826, wurde in einem Musikvereins-Konzerte im ständischen Rittersaal „Der Wanderer" (op. 4, No. 1; Mai 1821 ersch.) gesungen. „Der Aufmerksame" berichtet darüber am 29. April:

„Unter den gegebenen acht Concertstücken wurde das von Franz Schubert in Musik gesetzte Gedicht: ‚Der Wanderer' vorzüglich gut aufgenommen, und musste wiederholt werden. Hr. Rauscher,[1]) dieser kunstgeübte, gemüthliche und uns unvergessliche Sänger trug es vor; Hr. Anselm Hüttenbrenner begleitete ihn am Pianoforte mit tiefer Kenntnis des geistreichen Tonsatzes".

Und am 25. März 1827 wurden in einer grossen Akademie, die von einigen am Prager Konservatorium geschulten Mitgliedern des Grazer Theaterorchesters, unter Mitwirkung von vier Opernsängern und des Musikvereins im Rittersaal veranstaltet worden war, als No. 5 der I. und No. 10 der II. Abteilung die beiden schon bekannten Quartette wiederholt, „gesungen von den Herren Marschall, Streicher, Schütze und Adolph". „Recht brav gesungen", wie der „Aufmerksame" am 7. April berichtet.

Dann seien hier noch aus einer Notiz über die häusliche Musikpflege in Alt-Graz, am 7. Juni 1823 von Anselm Hüttenbremer im „Aufmerksamen" veröffentlicht, folgende Worte zitiert:

„Es scheint, als wollte die Tonkunst gegenwärtig in unserer Hauptstadt recht festen Fuss fassen. Ausser dem Musikverein, welcher das Gedeihen derselben sich eifrigst angelegen seyn lässt, bilden sich kleinere musikalische Zirkel, wo man bemüht ist, classische Werke einzuüben. Man hört da ... Männerquarteten von Schubert..."

Nach Schuberts Aufenthalt in Graz ist vor des Meisters Tod nur noch eine Aufführung zu erwähnen: am 27. August 1828 wurde im Theater, bei einem Konzert des Herrn Franz Zierer, „Solospieler des Hofoperntheaters und Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins", als No. 3 ein „Lied von Franz Schubert, mit Clavierbegleitung", „von Herrn Schmezer" vorgetragen.

Aus der Zeit nach Schuberts Tod bis 1890 seien aus der Chronik Bischoffs noch folgende Aufführungen des steiermärkischen Musikvereines genannt: 1835 — Der Gondelfahrer; 1843 — Der 23. Psalm; 1857 — Nachthelle; 1858 — Gott in der Natur; 1862 — die grosse C-dur Symphonie; 1867 — zwei von Liszt instrumentierte Märsche; 1869 — die Ouvertüre zu Fierrabras; 1871 — die H-moll Symphonie; 1875 — die Rosamunden-Musik und im selben Jahre die Wanderer-Phantasie mit der Orchester-Begleitung von Liszt; 1888 — das Oktett und die Variationen

[1]) Jakob Wilhelm Rauscher (1800—1866), Baritonist am Kärntnertortheater, Konzertsänger, mit Schubert bekannt, in dessen Vokalquartetten er manchmal mitwirkte.

aus dem Streichquartett in A-moll; 1889 — der von Kienzl instrumentierte Trauermarsch.

Das Schicksal der früher genannten Oper „Alfonso und Estrella" ist mit Schuberts Aufenthalt in Graz so eng verknüpft, dass es hier zu Ende erzählt werden muss, wobei noch einige unveröffentlichte Dokumente zum Vorschein kommen sollen.

Seit dem Jahre 1827 befand sich das Manuskript dieses Werkes[1]) bei Dr. Karl Pachler, der sich vergeblich bemühte, die Aufführung der Oper in Graz durchzusetzen. Wie manche andere Schubertsche Komposition schlummerte auch der „Alfonso" lange Zeit im Schranke. Obwohl man bei Dr. Pachler unmöglich Eifersuchtsmotive voraussetzen darf, wie man sie bei Anselm Hüttenbrenner, dem Schatzvergräber der H-moll Symphonie, vermutet hat, so kann man doch auch ihm den Vorwurf der Indolenz nicht ersparen, da er ein so wertvolles Kunstwerk, das ihm ans Herz, aber nicht in die Truhe gelegt worden war, durch 15 Jahre der Öffentlichkeit vorenthielt. Der Ehrgeiz, ein unbekanntes Schubert-Manuskript zu besitzen, mochte ihn wie Anselm Hüttenbrenner zu solch banausischem Versteckenspiel verleitet haben.

Erst im Frühjahr 1842 kam der eifrige Ferdinand Schubert, der Verwalter des künstlerischen Nachlasses Franzens, auf die Spur des Manuskripts und wandte sich mit folgendem Schreiben an Dr. Karl Pachler[2]):

„Euer Hochwohlgeboren!
Hochzuverehrender
Herr Dr. v. Pachler!

Ich habe durch meine Wiener Freunde mit grosser Freude in Erfahrung gebracht, dass das Original der Oper: „Alfonso und Estrella", eine Composition meines seligen Bruders Franz, sich, sorgfältig verwahrt, in Ihren Händen befinde. Ich bin deshalb so frey, Euer Hochwohlgeboren freundlichst zu ersuchen, mir diese Partitur gefälligst einsenden zu wollen, da ich Hoffnung habe, diese Oper nächsten Winter im k. k. Hof-Opern-Theater zur Aufführung zu bringen.

Sollten Sie, Herr Doctor! allenfalls den Wunsch haben, dieses Franz Schubertsche Werk als ein Autographum fortan zu besitzen, so bitte ich dennoch um die Einsendung desselben, um es selbst copieren zu können, in welchem Falle ich nicht ermangeln würde, Ihnen nach genommener Abschrift dasselbe wieder zukommen zu lassen, obschon mir das Manuskript meines Bruders lieber wäre, als meine Abschrift, besonders da ich im rechtmässigen Besitze aller übrigen Opern meines Bruders bin.

In der Hoffnung, dass Euer Hochwohlgeboren mir die Bitte gewähren werden, das besprochene Manuskript entweder Ihrem geehrten Herrn Sohne in Wien, oder

---

[1]) Eine Abschrift der Partitur schickte Schubert anfangs 1825 an die befreundete Sängerin Anna Milder-Hauptmann nach Berlin, wo die Oper aber trotz deren Bemühungen nicht aufgeführt wurde. Die Kopie scheint verloren gegangen zu sein.

[2]) Die folgenden vier Briefe sind im Besitz des Frl. Ida Khüni.

Hr. v. Jenger, oder (je nachdem es Ihnen beliebt) auch mir selbst gütigst zuzuschicken; und in der Erinnerung auf die ausgezeichnete Aufnahme, die meinem Bruder in Ihrem verehrten Haus in Grätz zu Teil wurde, und die er mir mit der lebhaftesten Freude schilderte, bin ich, Sie vorzugsweise achtend,

Dero
ergebener Diener
Ferd. Schubert
Lehrer an der k. k. Normal-Hauptschule
bey St. Anna
(wohnhaft in der Währingergasse No. 204.)"

Wien,
am 26. Junius
1842

Jenger unterstützt auf der folgenden Seite des Briefes die Bitte Ferdinand Schuberts mit einigen Zeilen:

„Keinen Anstand nehme ich lieber Freund, diese Zeilen des Professors resp. Lehrers Ferdinand Schubert bey St. Anna aufs Beste zu bevorworten, und Euch andurch zu bitten, demselben die fragl. Oper möglichst bald directe zusenden zu wollen, und vom Geschehenen durch Faust mich verständigen zu lassen, weil mir viel daran liegt, diese Oper hier in die Szene zu bringen ...

Euer geplagter
unveränderter Frd
Hans der Jenger."

Man zweifelte, dass die Hoffnung, den „Alfonso" in Wien aufführen zu können, damals wirklich bestand, und der Gedanke wäre ja naheliegend, dass Ferdinand Schubert — ähnlich wie es später Herbeck bei Anselm Hüttenbrenner machte — den allzu treuen Verwahrer mit diesem Vorwand überlisten wollte. Aber Jengers Zusatz spricht dagegen. Die Aufführung am Kärntnertortheater dürfte also wirklich in Aussicht gestellt gewesen sein.

Pachler war Jurist, und wir dürfen uns deshalb über seine Umständlichkeit nicht wundern. Er war bereit, die billige Bitte zu erfüllen, aber unter allen möglichen Kautelen. Davon erzählen die folgenden Akten:

Hofrat Joseph Witteczek[1]) an Prof. Gustav Franz R. v. Schreiner[2]):

„Verehrtester Freund!

Durch Gustav[3]) erfuhr ich, Herr Dr. von Pachler sey geneigt, die Original-Partitur der Schubert'schen Oper: Alfonso u. Estrella demjenigen auszufolgen, der sich als

---

[1]) Joseph Witteczek, geb. zu Troppau 1787, gest. zu Wien am 10. April 1859, Hofrat; gehörte dem intimen Freundeskreis Schuberts an. Nach dessen Tod sammelte dieser tüchtige Musikkenner eine grosse Anzahl gedruckter und ungedruckter Kompositionen des Meisters und alle darüber erschienenen Rezensionen. Diese Sammlung ging, als Witteczek starb, in den Besitz seines Freundes Josef v. Spaun über, der sie der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" vermachte. Op. 80 ist Witteczek gewidmet.

[2]) Gustav Franz Ritter v. Schreiner, geb. zu Pressburg am 6. August 1793, gest. zu Graz am 1. April 1872, Statistiker; seit 1824 Universitätsprofessor in Graz. Er verfasste die erwähnte Monographie der Stadt. Teltscher hat sein Porträt lithographiert.

[3]) Sohn des Prof. Schreiner.

Erbe des verstorbenen Tonsetzers Franz Sch. legitimieren werde. Ich hoffe, dass hier keine streng juridische Legitimation verlangt wurde, sonst müsste der Bruder Ferdinand Sch. die gerichtliche Einantwortung des Franz Schubert'schen Nachlasses[1]) oder ein Zeugniss des hiesigen Magistrates hierüber einsenden, worauf Hr. Dr. von Pachler doch kaum bestehen dürfte. Es ist daher nicht zu bezweifeln, dass der Herrr Depositar gegen Abgabe der auf dem zweiten Blatte dieser Zuschrift eigenhändig ausgefertigten Vollmacht des Erben, dessen Unterschrift zwar nicht legalisiert, aber von mir als ächt bezeugt wird, die mit Sehnsucht erwartete Oper an Sie verabfolgen werde. Ich ersuche sie, lieber Freund! sich dem Geschäfte der Übernahme gefälligst unterziehen zu wollen, und mir das Manuskript unter meiner Adresse entweder durch den Postwagen, oder durch Gustav einzusenden. — (Wahrscheinlich liegt das Buch der Oper im Manuskript dabei)[2]).

Da Hr. Dr. von Pachler das Autograph eines Marsches und eines Liedes[3]) besitzt, das wir ihm recht gerne belassen wollen, so bitte ich dessen zuvorkommende Güte dafür noch in Anspruch zu nehmen, dass von diesen beiden Stücken Abschriften auf meine Kosten abgenommen und die letzteren an mich gesendet werden. An Kopisten wird es wohl in Grätz nicht fehlen.

Meine Frauen empfehlen sich auf das Freundlichste, ich aber verbleibe mit der herzlichsten Umarmung

Ihr
ergebenster Freund
Witteczek."

Wien am 14. Sept. 842.

Auf der dritten Seite dieses Briefes schreibt Ferdinand Schubert an Dr. Karl Pachler, dem das Schreiben durch Schreiner zugestellt wurde:

„Hochverehrter,
Hochwohlgeborener Herr Doctor!

Durch Herrn Hofrath v. Witteczek habe ich erfahren, dass ich Ew. Hochwohlgeboren einen von mir Bevollmächtigten vorschlagen soll, der die Oper: „Alfonso und Estrella", componirt von meinem Bruder Franz Schubert, für mich von Ihnen übernehme. Dem zufolge bin ich so frey, Euer Hochwohlgeboren zu bitten, dass Sie die Güte haben, dem Herrn Professor der politischen Wissenschaften in Gratz, Dr. von Schreiner, die Original-Partitur der besagten Oper gefälligst übergeben zu wollen.

Euer Hochwohlgeboren
ergebenster Diener
Ferd. Schubert
Bruder des verblichenen Tonsetzers Franz Schubert und Eigenthümer des Franz Schubert'schen Musik-Nachlasses."

Wien,
am 12. September
1842

[1]) Der musikalische Nachlass Schuberts wurde in der „Sperrs-Relation" von seinen Angehörigen verheimlicht. Vgl. „Schuberts Verlassenschaft" a. a. O.

[2]) Vgl. Schuberts Brief an Frau Pachler vom 27. September 1827. — Das Textbuch scheint dabei gewesen zu sein.

[3]) „Die Nebensonnen" („Drei Sonnen sah ich ...") aus dem zweiten Teil der „Winterreise" (op. 89, No. 23); jetzt im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde".

Prof. Schreiner an Dr. Karl Pachler:

„Wohlgeborner Herr Doctor!

Ihrem Wunsche gemäss bestätige ich hiermit den Empfang der Oper des verstorbenen Tonsetzers Franz Schubert: Alfonso und Estrella, deren Partitur ich im Auftrage seines Bruders und Erben Ferdinand Schubert, dessen Vollmacht sich in Ihren Händen befindet, ich aus Ihren Händen empfangen habe, um sie durch meinen im Laufe weniger Tage nach Wien zurückkehrenden Sohn Gustav, Zögling der Academie der morgenländischen Sprachen, mittelst des Herrn Hofraths der k. k. allgemeinen Hofkammer Joseph Witteczek, dessen Auftrag (sich) ebenfalls in Ihren Händen ist, dem genannten Bruder und Erben des sel. Tonsetzers zu überliefern. Genehmigen Sie bei dieser Gelegenheit die Versicherung einer besonderen Hochachtung

Ihres

ergebenen Dieners

Gustav Franz Schreiner
ö. o. Prof. der politischen
Wissenschaften und der Statistik an der
k. k. Karl Franzens Universität."

Grätz den 30t October 1842

Ferdinand Schubert an Dr. Karl Pachler:

„Verehrungswürdiger
Herr Doctor!

Ich bin Euer Hochwohlgeboren in der That recht sehr verbunden, dass Sie die Güte hatten, mir durch den Herrn Hofrath Witteczek die Original-Partitur von der Oper: „Alfonso und Estrella" meines Bruders (Franz Schubert) gefälligst zuzuschicken. Nehmen Sie, Herr Doctor! für diese edelmüthige Gefälligkeit meinen herzlichen Dank an, und seyn Sie versichert, dass ich nichts sehnlicher wünsche, als recht bald Gelegenheit zu haben, Ihre grosse Dienstfertigkeit zu erwiedern.

In aller Achtung

Euer Hochedelgeboren

dankschuldigster
Ferd. Schubert
Professor und Capellmeister."

Wien,
am 19. Jänner
1843

Als Franz Liszt[1]) 1847 nach Weimar kam, wollte er auf dem dortigen Hoftheater eine Oper Schuberts aufführen, und des Meisters einstiger Freund Franz v. Schober, damals Legationsrat in Weimar, empfahl als Librettist des „Alfonso" dieses Werk dafür. Da Liszt sehr damit einverstanden war, die Oper aus ihrem Dornröschenschlaf zu wecken, ersuchte Schober im Jänner 1848 Ferdinand Schubert, ihm die Partitur zu diesem Zwecke zu übersenden. Ferdinand war aber damals wegen des Verlags mehrerer unbekannter Schubertscher Werke mit der Firma Breitkopf & Härtel in

[1]) Liszt erwarb sich um Schubert bekanntlich durch die künstlerische Bearbeitung einiger Kompositionen grosse, durch die Verbreitung Schubertscher Werke, namentlich in Frankreich, grössere Verdienste. Über „Alfonso und Estrella" hat sich Liszt in seinen Schriften (Bd. III, S. 68 ff.) ausgesprochen.

Unterhandlung, weshalb sich die Sache verzögerte. Am 3. März 1848 schrieb Ferdinand an Schober nach Anführung dieses Grundes u. a.:

„Dass die Oper ‚Alfonso und Estrella‘ so lange gelegen, ohne auf eine Bühne gekommen zu sein, und deshalb geeignet ist, das Unternehmen [1]) misstrauisch auf den geistigen Werth dieses Werkes zu machen, dürfte wohl nicht zu besorgen sein, da daran grösstentheils der Umstand Schuld ist, dass ein Verehrer Schubert's in Gratz nach dem Tode des Compositeurs diese Oper aus Gewissenhaftigkeit so sorgfältig in einer Cassetruhe aufbewahrte, dass er sie erst nach 14 Jahren wiederfand.“

Wenn auch Dr. Pachler das Manuskript nicht „wiedergefunden“ hat, da er dieses Besitzes wohl nie vergass, so erkennt man doch aus den Andeutungen Ferdinands, wie sehr die beiden Grazer Verwahrer Schubertscher Kompositionen den Ruhm des verstorbenen Freundes und die Verbreitung jener Werke bei der mimosenhaften Empfindlichkeit der damaligen Verleger hätten schädigen können. Für eitle Sammler, die mit dem materiellen Besitz eines Kunstwerkes der Mitwelt Kulturwerte vorenthalten wollen, ergibt sich daraus die Lehre: Was du ererbt von einem Meister hast, verleg' es, um es zu besitzen!

Am 18. März 1848 bat Schober den zögernden Ferdinand Schubert dringlicher um die Partitur, die bald darauf an Dr. Franz Liszt nach Weimar geschickt wurde. Erst am 24. Juni 1854 aber kam dort die Oper unter Liszts Leitung in einer Festvorstellung anlässlich der Geburtstagsfeier des Grossherzogs Karl Alexander zur allerersten Aufführung. Am 22. März 1881 wurde sie zum erstenmal in Karlsruhe gegeben. Später brachte sie Johann Nepomuk Fuchs in seiner Bearbeitung in Hamburg und am 15. April 1882 in Wien auf die Bühne. Trotz mancher Schönheiten, die der Oper nachgerühmt werden, konnte sie sich nicht auf den Brettern behaupten.

Die Partitur ging von Ferdinand Schubert in den Besitz des Beethoven-Biographen Alexander Wheelock Thayer, nordamerikanischen Generalkonsuls in Triest, über und ist 1861 im Wiener Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“ gelandet.

Die Grazer Episode mit ihren Vor- und Nachspielen zeigt uns den Meister Schubert, wie er lebte und litt. Wir sehen, wie er sich mit ein paar Groschen, die ihm der Zufall in die Hände spielte, einige fröhliche Tage verschafft; wie der gottbegnadete Künstler im Freudenrausche, was ihm der Herr im Schlafe gab, seinen Lieben zuwirft. Wir sehen aber auch, dass die grosse Welt, die aus der amtlichen „Grätzer Zeitung“ und

[1]) Breitkopf und Härtel.

dem Herrn Kapellmeister des ständischen Theaters lispelt, den Meister bei Lebzeiten nicht zu würdigen wusste; dass es nur ein kleiner Kreis von Freunden war, die seine Kunst schon damals einschätzen konnten und ihm für die musikalischen Festmahle, die er ihnen bereitete, einige Rosen auf seinen steinigen Pfad streuten. Die Geschichte des Grazer Aufenthalts im Jahre 1827 gibt also ein verkleinertes, aber scharfes Spiegelbild von des Meisters Leben und Schaffen. Wir sehen Schuberts kurzes Glück und ahnen Schuberts Ende.

Vermerk. Ausser den einzeln angeführten Quellen wurden benützt: Dokumenten- und Güldenbücher des steiermärkischen Landesarchivs, Tauf- und Totenbücher der Grazer Stadtpfarrkirche „zum heiligen Blut", das Grundbuch im Grazer Justizgebäude, die „Häuser-Schemata" von Graz, die „Schematismen für das Herzogtum Steiermark", Briefe und Dokumente aus dem einstigen Besitz der Familie Pachler in der Grazer Universitäts-Bibliothek, im steiermärkischen Landesarchiv und bei Frl. Ida Khünl, endlich zahlreiche Monographieen über Graz und Steiermark.

EINE WIEDERGEFUNDENE SCHUBERT-KARIKATUR[1])

von Otto Erich Deutsch-Graz

Es gibt bekanntlich nur wenige authentische Schubert-Porträts. Unter den 35 von Zeitgenossen stammenden Bildnissen des Meisters, die ich in meinem „Schubert-Brevier" (Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1905) einzeln aufgezählt habe, gelten nur 13 als Originalporträts nach der Natur. Darunter sind Bildnisse auf Gruppendarstellungen von Leopold Kupelwieser, Franz v. Schober und Ludwig Mohn, Moriz v. Schwind und Josef Teltscher, Einzelporträts von Kupelwieser, August Wilhelm Rieder, Schober und Teltscher, eine unbezeichnete Silhouette und zwei Karikaturen. Eine von diesen zeitgenössischen Karikaturen mit der Unterschrift „Michael Vogl und Franz Schubert ziehen aus zu Kampf und Sieg" ist im Besitze des Herrn Robert Klinkhardt in Leipzig und wurde von Richard Heuberger in seiner Schubert-Monographie („Harmonie", Berlin, 1902) reproduziert. Diese sehr dilettantische Bleistiftzeichnung zeigt den stattlichen Sänger Johann Michael Vogl in Radmantel und Zylinder stolz einherschreitend. Hinter ihm trippelt der kleine Schubert in bescheidenerem Habitus nach; unter seinem Arm und aus den Taschen seines ärmlichen Gehrockes gucken Notenrollen hervor. Die Karikatur spielt also auf die Tatsache an, dass Schubert bei den erfolgreichen Aufführungen seiner Werke oft übersehen wurde und dass statt seiner meist die Sänger seiner Lieder den Beifall einheimsten.

Ohne eigentlichen Zusammenhang zu Schuberts Leben steht dagegen die zweite Karikatur in einer lithographierten Genreszene humoristischen Inhalts, die bisher unbekannt geblieben ist und hier zum ersten Male wieder reproduziert wird. Die Entstehung der Zeichnung lässt sich mit Sicherheit in die Lebenszeit Schuberts verlegen, was man bei der Schoberschen Karikatur und den meisten anderen Schubert-Porträts nicht ohne weiteres wagen darf. Deshalb ist dieses ziemlich unkünstlerische Bild für die Musikgeschichte von hohem Interesse.

Ein merkwürdiges Schicksal hielt diese seinerzeit durch Steindruck vervielfältigte Zeichnung bisher verborgen. Im Jahre 1902 veröffentlichte Wm. Barclay Squire (London) in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" (III. Jahrgang, Heft 8, Seite 317ff.) „Drei vergessene Walzer von Schubert". Er hatte in der Abteilung für Tanzmusik des „British Museum" in London zwei Hefte mit Walzern gefunden, die — offenbar in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts — bei Sauer und Leidesdorf in Wien erschienen, aber der Forschung unbekannt geblieben waren. Die beiden Sammlungen mit den Titeln „Moderne Liebeswalzer" und „Neue Krachwinkler Taenze" für das Pianoforte (No. 397 und No. 398; Pr. je 12 gl.) enthalten acht, bzw. zwölf Walzer von damals in Wien lebenden Komponisten. Das

[1]) Mit Bewilligung des „British Museum" in London veröffentlicht.

erste Heft bringt einen, das zweite zwei Walzer von Schubert, die sogar in der sonst ziemlich verlässlichen grossen Gesamtausgabe der Werke des Meisters (Breitkopf und Härtel) fehlen und von Barclay a. a. O. zum erstenmal wieder veröffentlicht wurden. Die beiden Ausgaben sind also den eifrigen Editoren entgangen und scheinen daher sehr selten zu sein. Sie fehlen ja sogar in den Wiener öffentlichen Sammlungen, wo man sie am ehesten suchen könnte.

Das wegen seines Titelblattes nun so interessante erste Heft „Moderne Liebeswalzer" enthält acht Walzer und eine Coda. Die Autoren dieser Kompositionen sind 1. Franz Schubert, 2. Ignatz Lachner (1807–1895), 3. Joseph Fischhof (1804–1857), 4. Wolfgang Joseph Lanz (geb. 1797), 5. Max Joseph Leidesdorf (gest. 1839), 6. Albert Sowinsky (1803–1880), 7. J. v. Gylka (wahrscheinlich ein Sohn des Kunstförderers Konstantin von Gylka) und 8. Franz Lachner (1803–1890). Obwohl aus dieser Ausgabe weder das Datum des Verlages noch die Entstehungszeit der acht Walzer zu ersehen ist, liess sich doch mit Sicherheit die Mitte der zwanziger Jahre dafür fixieren. Barclay hat in seinem Aufsatze bei der Feststellung dieser Zeitpunkte erwähnt, dass Ignaz Lachner im Jahre 1824 nach Wien gekommen und Schuberts Verbindung mit der Wiener Verlagsfirma Sauer und Leidesdorf im Jahre 1826 zu Ende war. Obwohl eigentlich nur feststeht, dass der spätere Kapellmeister Ignatz Lachner, der zuerst als Violinspieler am Isartor-Theater in München tätig war, ebenso wie dann sein jüngster Bruder Vincenz (1811–1893), während des Engagements des berühmteren ältesten Bruders Franz (zuerst Organist an der Wiener protestantischen Kirche) in die österreichische Residenz kam und dort bald Violinspieler und Repetitor am Kärntnertor-Theater wurde, so dürfte die Annahme des Jahres 1824 für die Übersiedlung Ignatz Lachners nach Wien nicht weit fehlgegriffen sein. Die kleine Firma Sauer und Leidesdorf (Kärntnerstrasse No. 941) verlegte von 1823–1827 zahlreiche Werke Schuberts (vgl. meine Besprechung im vorigen Hefte). Leidesdorf, der mit Schubert persönlich befreundet war und auch unter den Komponisten der acht Walzer erscheint, übersiedelte schon 1827 von Wien nach Florenz, wo er einen neuen Verlag eröffnete und am 26. September 1839 starb. Da auf den beiden Heften noch Sauer und Leidesdorf als Verleger zeichnen, so musste die Ausgabe also vor 1828 erfolgt sein. Ich fand diese Konklusion bei der Beschäftigung mit einem anderen Thema zufällig bestätigt: der „allgemeine musikalische Anzeiger" der Wiener „Theater-Zeitung" kündigte am 11. Januar 1827 die beiden Walzerhefte gleichzeitig für den Fasching an und pries dabei die „schön lithographierten analogen Vignetten."

Für die erwähnte Lithographie auf dem Titelblatt des ersten Heftes ist natürlich derselbe Termin anzunehmen; sie ist jedenfalls zu Lebzeiten Schuberts entstanden. Die Zeichnung zeigt in einem mit wenigen Konturen angedeuteten Bürgerzimmer ein junges Paar und einen alten Mann. Der Jüngling im Vordergrunde ist mit einem dunklen Frack und einer lichten, faltigen, nach unten enger werdenden Hose bekleidet, trägt dunkles gelocktes Haar, kurze Koteletts, grosse kreisrunde Brillen und einen Vatermörderkragen. Aus seiner rechten Hosentasche hängt ein grosses Schnupftuch heraus. Er scheint eben die schwarze junge Dame im hellen Kleide, die ihr Haupt an seine Brust schmiegt und sich mit beiden Händen an ihn anklammert, umarmt zu haben und winkt nun mit der linken Hand, seinen Zylinder schwingend, dem alten Manne zu. Die rechte Hand des Jünglings ist zur Brust eingezogen, der rechte Fuss nach rückwärts gehoben, so dass seine ganze Gestalt stark bewegt erscheint. Die halb geöffneten Lippen scheinen dem weissköpfigen Alten im Hintergrunde rechts etwas zuzurufen. Der Greis sitzt in dunkler Kleidung hinter einem ovalen Tisch und schüttet Geldstücke aus einem Beutel; misstrauisch lächelnd sieht er den jungen

Mann an. Zwei volle Säckchen stehen noch rechts auf dem Tische, andere lugen aus einer länglichen eisernen Kassette hervor, die mit geöffnetem Deckel unter dem Tische steht. Vor dem Fenster links, das von einem Vorhange halb verdeckt ist, steht ein gepolsterter Stuhl mit niedriger, durchbrochener Rundlehne, auf dem ein befiederter Damenhut liegt. Der naive Vers unter der Zeichnung, der auf eine immer wieder „moderne" Liebesart ausspielt, belehrt uns über den Gegenstand:

„Gar leicht sind Herz und Hand vermählt,
Wenn Väterchen die Thaler zählt."

Barclay hat bereits den naheliegenden Gedanken ausgesprochen, dass der Zeichner dieser Lithographie in der Gestalt des jungen Mannes Schubert karikieren wollte. So plump und unkünstlerisch das auch geschehen ist, an der Absicht ist kaum zu zweifeln. Wenn man auf die Übereinstimmungen in Einzelheiten der Gestalt und besonders des Kopfes nicht eingehen will, so wird schon die Brille jedermann von dem Wollen des Zeichners überzeugen. Er hatte keinen Grund, den eleganten Jüngling so zu entstellen, wenn er nicht eben ein bestimmtes Vorbild im Sinn gehabt hätte. An eine Coppeliusbrille zu denken, ist schon deshalb nicht erlaubt, weil der Zeichner das Mädchen dann wohl hässlich dargestellt hätte. Aber solch komplizierte Erwägungen lagen dem simplen Lithographen sicher fern.

Auffallend ist es, dass Schubert in einer so verfänglichen Situation porträtiert ist. Man weiss bekanntlich nur von zwei Frauen, die dem Herzen des Meisters näherstanden: um 1815 liebte er Therese Grob (1800—1875), die Tochter eines Wiener Seidenfabrikanten, die schon vor 1825 einen anderen geheiratet hatte, weil Schubert mittel- und erwerblos war; und um 1820 die Komtesse Karoline Esterházy (1806 bis 1851), die nur durch freundschaftliche Bande an den Meister geknüpft und 1825 auch schon vermählt war. Sonst kümmerte sich Schubert, der — nach Anselm Hüttenbrenners Mitteilungen — die unglückliche Liebe zu Therese Grob nie verwinden konnte, wenig um das weibliche Geschlecht und schenkte sein treues Herz ganz seinen treuen Freunden. Sein Liebesleben ist jedenfalls niemals durch materielle Rücksichten beeinflusst worden. Sicher hat er nie gefreit.

Da man dem Zeichner, der nicht unter den begabten Freunden Schuberts zu suchen ist, keine bösen Absichten zutrauen kann, so muss man annehmen, dass er sich „sine ira et studio" einen Karnevalsscherz machte, indem er den damals schon bekannten Komponisten in die humorlose Genreszene zeichnete, oder dass er von einem der Schubert wohlgesinnten Verleger den Auftrag dazu erhielt, etwa von Leidesdorf, der auf diese wenig geschmackvolle Art die Popularität seines Freundes erhöhen wollte.

WILHELM KIENZL ALS OPERNKOMPONIST

ZU SEINEM 50. GEBURTSTAGE
(17. Januar 1907)

von Dr. Roderich von Mojsisovics-Wien

Dem Historiker, der am Ende unseres Jahrhunderts die Entwicklung der deutschen Oper seit Wagners Tode zeichnen wird, dürfte eine Scheidung und Darstellung der Komponistengruppen unserer Zeit um vieles leichter fallen als uns Mitlebenden, da er wie aus der Vogelperspektive oder von einem Isolierschemel aus die Tatsachen ruhig zu betrachten in der Lage ist. Denn wenn wir, auch von der „Parteien Hass und Gunst“ absehend, uns nach Tunlichkeit bemühen, objektiv zu sein, wird es — zumal dem selbst schöpferisch tätigen Künstler — immer schwer fallen, ein wirklich richtiges Urteil zu fällen und danach eine „Klassifizierung“ des betreffenden Komponisten zu treffen. Überdies stehen wir den Erscheinungen zu nahe.

So beschleicht uns immer, wenn wir aufrichtig sind, ein Gefühl der Unsicherheit, wollen wir über Lebende, Mitschaffende urteilen, wollen wir es versuchen, sie nach Verdienst zu würdigen, da die Gefahr, in dieser oder jener Hinsicht über das Ziel zu schiessen, besonders dann, wenn wir einem Künstler persönlich sympathisch gesinnt sind, doch nahe liegt, oder wir, auch in der Absicht objektiv zu sein, leicht zu scharf werden. —

Zum Wesen der Deutschen, besonders der Mittel- und Süddeutschen — wie auch des Rheinländers — gehört der ausgesprochene Trieb nach Gemütlichkeit. Ja, Gemütlichkeit ist ihm sogar in gewissem Grade eine Grundbedingung eines zufriedenen Lebenswandels. So ist es daher naheliegend, dass wir auch in der deutschen Kunst diese Charakterseite des Volkes wiedergespiegelt finden. Wir brauchen nur an Albrecht Dürer zu denken, oder an geniale Zeichner des vorigen Jahrhunderts, wie Otto Speckter, Richter usw. Auch die Geschichte der deutschen Oper weist, wenn auch nur mit wenigen Werken, auf diese Seite unseres Gemütslebens hin. Ich verweise auf die Singspiele des ausklingenden 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts, auf die diesbezüglichen Szenen im „Freischütz“, auf Lortzings — ja auch Flotows und Nicolais — Opern, und vereinzelte Werke neudeutscher Komponisten, aber vor allem auf Richard Wagners

„Meistersinger“. In der nachwagnerschen Opernliteratur sind es vor allem zwei Tonsetzer, die diese echt deutsche Eigentümlichkeit in ihren Werken, wenn auch beabsichtigt, vielleicht nur in sekundärer Weise, zum Ausdrucke bringen: Engelbert Humperdinck und Wilhelm Kienzl.

Besonders Kienzl schildert mit Vorliebe und viel Glück derartige Bilder. Mag er nun den Schauplatz an der Ostsee oder in seinen geliebten oberösterreichischen Bergen, oder in Wien oder gar in Spanien haben: immer werden wir auf Szenen, die volkstümliche Behaglichkeit widerspiegeln, oder auf Personen, die den Typus der Gemütlichkeit repräsentieren (z. B. Sancho Pansa) stossen. Sind bei ihm auch diese Szenen, wenn auch aus der Handlung herausgewachsen, doch meist mehr als Beiwerk zu betrachten, so sind gerade sie ein Charakteristikon der Kunst Kienzls, weil er in ihnen nicht nur sein bestes immer wieder gab, sondern weil er dadurch geradezu typisch wurde. Wir erblicken hierin in ihm eine moderne Fortsetzung der von Lortzing begründeten Richtung. Freilich spielt bei Lortzing sich alles in weit kleinbürgerlicheren Verhältnissen ab, es gibt keine grossen Konflikte, keine aufregende Peripetie, wie dies bei Kienzl meist der Fall ist, der uns ausschliesslich tragische Probleme vorführt.

Und in diesen versteht er uns wiederum in einer Weise oft zu packen, dass dieser Tatsache gegenüber manches andere, was man ihm zum Vorwurfe gemacht hat, wieder verschwindet. Wie wir sehen werden, ist Kienzl eine Theaternatur, die im Vollbesitze der technischen Kenntnisse und in wohlüberlegter Verwendung derselben, die Fähigkeit besitzt, vor allem packende Bühnenbilder, wirksame szenische Effekte zu entrollen. Daher ist es auch begreiflich, dass von den vier Opern, die Kienzl bisher geschrieben, diejenigen am meisten gefielen und einschlugen, die diese zwei Haupteigenschaften: schlagende Dramatik und Volkstümlichkeit in glücklicher Weise in sich vereinten; es sind dies „Heilmar“ und der „Evangelimann“.

Was immer Kienzl uns aber vorführt: wir vernehmen immer ein in warmer Empfindung, wahr und ehrlich begeistertes und begeistern wollendes echt deutsches Künstlerherz. Und darin liegt eben auch die Volkstümlichkeit von Kienzls „Evangelimann“ und mancher seiner Lieder begründet.

Aber als typisch österreichische Erscheinung hat Kienzl leider auch einen echt österreichischen Fehler, den wir als objektive Beurteiler leider nicht verschweigen können: nämlich den einer gewissen Sorglosigkeit, die einem oft als Vergehen gegen die eigene Schöpferkraft erscheinen müsste, würden wir nicht Kienzls rein ideales, beinahe kindlich naives Naturell kennen und hochschätzen, so dass man lediglich bedauern kann, dass seine künstlerischen Erzieher — und nur diese trifft hierin die Schuld — nicht mit genügender Energie dagegen ankämpften. Wie

könnten wir es uns sonst erklären, dass neben wirklich musikalisch hervorragenden und originellen Einfällen auch musikalisch weniger Belangvolles ihm in die Feder lief. Ich verweise hierbei nur auf das wirklich ganz reizende zweite Stück der Balletmusik aus „Don Quixote" (II. Akt „Maurischer Tanz") und auf die darauffolgende Tarantella.

Wie ich schon angedeutet, liegt Wilhelm Kienzls Hauptbedeutung auf dramatischem Felde. Seine vier Opern können, da sie verschiedenen Entwicklungsstufen des Künstlers angehören, sehr gut ein treues Abbild seines bisherigen Lebenswerkes geben; es sind dies: „Urvâsi" (1886), „Heilmar der Narr" (1892; umgearbeitet 1902), „Der Evangelimann" (1895) und „Don Quixote" (1898).

Bis auf sein dramatisches Erstlingswerk, zu dem ein Freund des Komponisten, der in Graz lebende Advokat Dr. Alfred Gödel, den Text dichtete, rühren die übrigen Operndichtungen von Kienzl selbst her. Er zeigt sich darin auch durch die Tat als ein treuer Anhänger Richard Wagners und Wagnerscher Prinzipien; wie er ja seit Beginn seiner Künstlerlaufbahn sich als einer der wagnertreuesten deutschen Musikschriftsteller zeigte. So lag es nur nahe, dass der junge, damals achtundzwanzigjährige Kienzl sich gleich Weingartner („Sakuntala", „Malawika und Agnimitra") und manchem anderen einen orientalischen Stoff für sein erstes Bühnenwerk erkor: hiess es doch damals, Wagner habe sich in seinen letzten Lebensjahren mit dem Plane eines Musikdramas „Buddha" getragen (was tatsächlich der Fall war). Nun ist gerade die Wahl von Kalidasas Urvâsidichtung für Kienzl als keine glückliche zu bezeichnen, da dem oben kurz skizzierten Naturell des Komponisten dieser Stoff in keiner Weise entgegenkommt. Eher wäre noch „Vasantasèna" vorzuziehen gewesen, da die berühmte Spielkutschenszene Kienzl gewiss besonders gelungen wäre und dem Werke vielleicht eine längere Lebensdauer, als sie „Urvâsi" beschieden war, verliehen hätte. Auch haben ja überhaupt die fernab liegenden Länder der Asparen so gut wie gar keine Beziehung zu dem, was Kienzl durchlebte und was er empfand.

Bedeutend glücklicher war der Griff, den der Komponist mit dem Heilmarstoffe tat. Ich halte das Buch, besonders in der neuen Fassung des Werkes, für eines der besten, stimmungsvollsten, modernen Opernbücher. Kienzl ist hier erst ganz und voll zu nehmen, wo er selbst dichtend gestaltet, was zur musikalischen Arbeit dienen soll. Wie er mir selbst erzählte, und ich auch in seinen Skizzenbüchern bestätigt fand, entsteht bei ihm das szenische Bild und der musikalische Ausdruck dafür meist gleichzeitig, so dass er oft gezwungen ist — in der Schnelligkeit der Konzeption — durch allerlei graphische Zeichen den Charakter der musikalischen Figuren flüchtig festzuhalten. Auch musikalisch ist „Heilmar"

mit zu dem besten zu zählen, was Kienzl geschaffen; wiederum ist es die Milieuschilderung, und sind es ganz besonders die volkstümlichen Szenen im ersten und dritten Akte, oft in biedermeierischer Weise gehalten, die uns fesseln. Der schwungvolle „Walzer“, der „Hahnentanz“, die Szene mit dem Quacksalber im ersten Akte, der „ländliche Tanz“ im dritten sind hier zu nennen. Musikalisch nicht minder wirkungsvoll ist aber der Schluss des ersten Aktes, von dem Augenblicke an, wo Majas Liebe durchbricht, dann der in edler Einfachheit gehaltene empfindungsvolle Chor „Lasst uns den Herrn da oben preisen“, dessen Thema dann mit dem in breiten Notenwerten gebrachtem Heilmarmotive verwoben wird und eine durchaus edle, feierliche Schlusswirkung hervorruft; und schliesslich die ergreifende Schlusszene der Oper. Es ist zu bedauern, dass dieses schon textlich fesselnde Werk sich nicht grösserer Verbreitung erfreut. — Über Kienzls drittes Bühnenwerk, sein musikalisches Schauspiel „Der Evangelimann“, brauche ich, bei der enormen Verbreitung dieses Werkes (es ging über zirka 180 Bühnen und wurde in eine Anzahl fremder Sprachen übersetzt) wohl nicht viel zu sagen. Es wirkt wie „Heilmar“ durch die Vereinigung von Dichtung, Bühnenbild und Musik, wie nicht minder durch die starken Kontraste, die beide Akte dieses nervenerregenden Dramas bieten. Hier sind die volkstümlichen Szenen wohltuende Ruhepunkte; und die Kinderszenen mit dem Evangelimann im dritten Akte werden ihre Wirkung sobald nicht verlieren. Mit diesem Werke hat Kienzl nicht nur einen der grössten Erfolge der Theatergeschichte errungen, sondern auch eine Popularität erlangt, die ihresgleichen sucht. Schade, dass das bisher beste Bühnenwerk des Dichterkomponisten, sein „Don Quixote“, durch die Längen des zweiten Aktes, der, so sehr er zur Charakterisierung der Handlung, und besonders der von Kienzl dem Stoffe in neuer Weise unterlegten Grundidee, des Kampfes der Idealisten mit der Wirklichkeit, notwendig ist, aber die eigentliche „Handlung“ nicht weiterbringt, so schnell von den Spielplänen unserer Bühnen verschwunden ist. Der dritte Akt ist, was Knappheit des musikalisch-dramatischen Ausdruckes und bühnenmässige Schlagkraft anlangt, vielleicht das Beste, was Kienzl geschrieben. Auch hat eben das grosse wie das musikalisch gebildete Publikum an der geistreichen Idee der Parodierung der Meyerbeerschen Oper,[1]) da sie ja schon ein überwundener Standpunkt ist, zu wenig menschliches Interesse, und somit fällt dieser Punkt — dem der zweite Akt vornehmlich gewidmet ist — weg.

Als gewissenhafter Schriftsteller will ich nicht versäumen, noch eine

[1]) Vgl. meinen Führer zu dem Werke. Leipzig 1905, C. F. Kahnt Nachf.

Bearbeitung Kienzls, die Vollendung von Adolf Jensens nachgelassener Oper „Turandot“ zu erwähnen.

Kienzls bisheriges musikalisch-dramatisches Schaffen ist hiermit in Kürze skizziert. Nach seiner Eigenart und seinen bisherigen Erfolgen, seinem Sinn für das deutsch Volkstümliche, scheint es mir beinahe, als ob Kienzl der geborene Schöpfer eines echt-deutschen Tanzspieles werden könnte, das in unserer Literatur ganz fehlt. Gerade, wer so reizvolle Balletmusik, ohne mit Romanismen zu kokettieren, zu schreiben imstande ist, wie er, wer über solche meisterhafte Technik der orchestralen und dramatischen Ausdrucksmittel verfügt, müsste uns ein deutsches Ballet zu schaffen imstande sein. Ich weiss nun zwar nicht, welche Miene der liebenswürdige Schöpfer des „Evangelimann“ zu diesem Ansinnen als Geburtstagsangebinde machen wird, denke aber entschieden, dass er mit einem solchen Werke sich noch einmal so innig in die Herzen seiner deutschen Mitbürger einkaufen könnte, wie vor einem Dezennium mit seinem „Evangelimann“!

ITALIENISCHER OPERNBERICHT

von Paul Marsop-München

Ein Streifzug auf dem Gebiet italienischer Bühnenkunst bot mir wieder die Gelegenheit, eine Anzahl von Opern-Novitäten zu hören. Dreivierteldutzend Titel und Autorennamen könnt ich hierhersetzen: es würden aber für den deutschen Leser doch nur Namen bleiben, da sich an keinen von ihnen sonderliche Zukunftshoffnungen knüpfen lassen. Vorwiegend ist noch immer der Geschmack an stark aufgetragenen Cavalleria-Konflikten; entnimmt man sie nicht dem sizilischen Bauernleben, so müssen die Abruzzen oder Sardinien herhalten. In zweiter Linie werden die Demimonde-Stoffe bevorzugt: die „Manon", die „Bohême" und die „Tosca" Puccini's, die „Mala vita" und die „Fedora" Giordano's, die „Zaza" Leoncavallo's haben ein schier unübersehbares Gefolge von übel geschminkten Opernhetären hinter sich hergezogen. Nur schüchtern wagt sich, zum Teil durch Mascagni's „Iris" angeregt, der Symbolismus hervor, wie in dem von einigem Talent und nicht gewöhnlicher poetischer Anschauungsgabe zeugendem Buche zum „Albatros" des jungen Maëstro Pachierotti, der mit seinem Werke demnächst auch in Deutschland erscheinen wird. — In den Partituren begegnet man nach wie vor einer Kreuzung von Mascagni'schen und Puccini'schen Einflüssen — Brutalität und Sentimentalität. Neue Männer von einigermassen eigenartiger Erfindungsgabe sind während der letzten Jahre nicht auf den Plan getreten. Nur das negative Ergebnis lässt sich feststellen, dass es auch in Italien mit der alten Arienoper endgültig vorbei ist. Ein Ständchen, ein Lied, ein Volksgesang werden hier und da noch eingestreut, ein mit mehr oder minder Geschick aufgebautes, auf den Massenapplaus abzielendes Konzertensemble in die Mitte oder an den Schluss des Hauptaufzuges gesetzt. Im allgemeinen aber herrschen die freiere pathetische Deklamation und kurzatmige, lose untereinander verknüpfte, lyrisch angehauchte Phrasen vor. Anerkannt werden muss, dass auch mit dieser abgerissenen Manier fast durchgängig respektable äussere Bühnenwirkungen hervorgerufen werden. Es gibt keinen Italiener, der gegen das Theater schreiben könnte. Auch was neuere Harmonik und Instrumentierung betrifft, lassen sich generelle Fortschritte feststellen. Den stärksten Publikumserfolg in den letzten Monaten hatte die „Jana" von Renato Vergilio, ein lebendig geführter, aber formloser veristischer Zweiakter mit symphonisch-pantomimischem Intermezzo. Vergilio führt mich zu Dante, den der venezianische Salonromanzen-Fabrikant Gastaldon, der Verfasser der entsetzlichen „Musica proibita" und würdige Rivale Tosti's, auf die Bretter gebracht hat. Das kürzeste Spiel, das ich je erlebte: es dauert ganze acht Minuten. Der Vorhang hebt sich. Szene: der Ponte vecchio in Florenz. Dante, in ziegelfarbenem Gewande, steht an eine Säule gelehnt da. Im Hintergrunde geht die schöne Beatrice Portinari mit zwei Gespielinnen vorüber. Die drei jungen Damen sind in grün, weiss und rot, die italienischen Nationalfarben, gekleidet. Der Dichter blickt seiner Huldin schwärmerisch nach und singt dann das bekannte wundervolle

Sonett aus der „Vita Nuova": „Tanto gentile e tanto onesta pare" im fadesten, ausgewässertsten Rührseligkeitston. Transalpinischer Nessler. Die Soffitten erglühen im Abendschein. Peroratio des Orchesters mit entsetzlichem Lärm der Posaunen und der gran cassa.

Die Führer der jungen Komponisten, **Mascagni** und **Puccini**, die nun schon an der Wende des Schwabenalters stehen, brüten über neuen Plänen. Puccini beabsichtigt, nachdem er Amerika abgegrast haben wird, sich ungesäumt nach Sevilla zu begeben, um dort Lokalstudien für sein in ein oder zwei Jahren zu erwartendes neues Opernwerk „Conchita" zu machen, d. h., für ihn brauchbare spanische Motive zu sammeln, die in weiteren Kreisen noch unbekannt sind und somit auch von wohlwollenden Beurteilern auf Rechnung des Komponisten geschrieben werden können. Den Stoff gibt der Roman von Pierre Louys „La femme et le pantin" her; die bühnenmässige Bearbeitung wird Puccini selbst in Gemeinschaft mit Maurice Vaucaire anfertigen. — Mascagni dürfte sich genötigt sehen, das aus der Sonzogno'schen Preiskonkurrenz siegreich hervorgegangene Libretto von Fausto **Salvatori** „La festa del grano" („Das Erntefest") zu komponieren. Denn er hat mit dem mächtigen Verleger seinen Frieden gemacht, auf Grundlage des Abkommens, dass Sonzogno, „um seine väterliche Zuneigung zu den Kindern Mascagni's zu bekunden", für die „Cavalleria" und ihre weniger glücklichen jüngeren Opernschwestern auf eine ansehnlich längere Zeit hinaus Tantièmen zahlt, als dies in den früheren, gesetzlich bindenden Abmachungen festgestellt war. Mittlerweile ist der Inhalt des Salvatori'schen Buches bekannt geworden. Die Handlung spielt sich diesmal im „agro romano" ab. Eine Mischung von Verga und Tolstoi. Sinnloses Eifersuchtswüten und verwaschene soziale Reformideen, die der Held, Giairo, bei einem kurzen amerikanischen Aufenthalt in sich einsog. Der Prolog oder erste Akt dehnt sich matt hin und wird auch durch eine temperamentvolle Musik schwerlich zu beleben sein. Die beiden weiteren Aufzüge bieten farbenreiche Bilder, lassen aber gleichfalls eine zielkräftige, straffe Dramatik vermissen. Und dieses Libretto wurde von den Preisrichtern als das weitaus beste unter den 568 eingegangenen bezeichnet! Im „älteren Repertoire" der grösseren Bühnen treten Bellini und ebenso Donizetti mit seinen ernsten Opern allgemach ziemlich zurück. Neben Verdi behauptet sich Wagner, dessen Dramen nicht gut, aber hinlänglich oft aufgeführt werden. Im Verlaufe der bevorstehenden Winterstagione sollen das „Teatro Regio" in Turin und das grosse „Carlo Felice" in Genua das „Rheingold", die Mailänder „Scala" die „Walküre", das „Teatro Costanzi" in Rom die „Götterdämmerung" zur Darstellung bringen. — Die Bologneser veranstalteten jüngst eine Wagnerfeier, zur Erinnerung an die Wiederkehr des Tages, an dem in der „gelehrten Stadt" vor 35 Jahren zum erstenmal der „Lohengrin" auf einer italienischen Bühne erschien und einen Triumph feierte, durch den der Widerstand der Antiwagnerianer jenseit der Alpen gebrochen wurde. Im Foyer des „Teatro communale" enthüllte man eine Gedenktafel, die ein Medaillonporträt des Meisters und den Walkürenritt im Basrelief, sowie eine pompöse, etwas nach Ruhmredigkeit und Eigenlob schmeckende Inschrift zeigt. Domenico Oliva, vortrefflicher Kritiker und in seinen Mussestunden auch Abgeordneter, hielt eine überaus schwungvolle Rede, in der Bologna gar als „heilige Wagnerstadt" bezeichnet wurde. Über diesem Unsinn darf man nicht vergessen, dass der leider früh verstorbene Mariani, der Leiter jener ersten Lohengrin-Aufführung auf welschem Boden, in hingebungsvoller Aufopferung und mutigem Eintreten für das als richtig erkannte Ideal eine befreiende künstlerische Tat vollbrachte.

KRITIK

OPER

BERLIN: Die Komische Oper liess in ihren „Carmen"-Vorstellungen zwei Gäste auftreten. Den José singt jetzt Aloys Pennarini, der für den Rest der Saison dem Institut zu weiteren Gastspielen verpflichtet ist; als Carmen erschien unlängst Mathilde Jungstedt, die Primadonna der Stockholmer Hofoper. Der Hamburger Tenor ist uns gelegentlich schon im Opernhaus begegnet; er verdankt seinen Ruf mehr einer ungewöhnlichen stimmlichen Begabung als einer sonderlich hohen Gesangskunst. Herr Pennarini hat es wohl an ernsten Studien nicht fehlen lassen, aber sie haben ihn nicht in den Stand gesetzt, seine Mittel gleichmässig zu beherrschen und sie vor Abnutzung zu bewahren. Am besten gelingen ihm noch die lyrischen Stellen; wo er dramatisch wird, forziert er die Höhe und zeichnet dann in etwas derben Linien. Als Darsteller verfügt Pennarini über nicht mehr als die nötige Routine, der ein gewisses Temperament zu Hilfe kommt; ich habe ihn in Hamburg schon in Rollen gesehen, die ihm besser als der José gelingen. Frau Jungstedt verleugnet keinen Augenblick die erfahrene, bühnensichere Künstlerin. Für die Carmen bringt sie jedoch so gut wie nichts mit, weder in der Erscheinung, noch im Spiel oder Gesang. Ihre Darstellung blieb an der Oberfläche haften, auch die leidenschaftlichen Momente wurden nur äusserlich markiert. Ihr umfangreicher Mezzosopran muss seinen Timbre und seine Frische eingebüsst haben, sonst wäre die Stellung schwer zu begreifen, die sich die Sängerin in ihrer Heimat gemacht hat. Nur an dem sonoren Klang der Tiefe konnte man noch seine Freude haben. Die Vorstellung der Oper hat insofern nach der musikalischen Seite gewonnen, als man die störenden Geräusche und Gespräche, wenn auch nicht beseitigt, so doch wesentlich eingeschränkt hat.

Die letzte Première brachte zum ersten Male ein Operettenwerk, „Pariser Leben". Aber Direktor Gregor hatte mit Offenbach diesmal nicht dasselbe Glück, das ihm bei „Hoffmanns Erzählungen" gelächelt hatte. Und das war seine eigene Schuld. Denn die Idee an sich war gut; „Pariser Leben" ist in Berlin seit langem nicht aufgeführt, und mit dem nötigen Witz und der nötigen Eleganz gegeben, konnte es noch immer ein Zugstück werden. Es ist zwar das Pariser Leben einer längst verklungenen Zeit, die letzten Akte sind auch erheblich schwächer als die ersten; aber es steckt ein gut Teil froher Laune darin, eine Mischung von Übermut und Harmlosigkeit, die ihre Wirkung nie verfehlt, und allein die Musik ist stark genug, das Stück über Wasser zu halten. Offenbach ist hier nicht der Parodist grosser Opernformen, er streut keine lyrischen Lieder und Duette ein, alles ist knapp und leicht gehalten. Aber diese scheinbar so sorglos gefügten Rondeaux und Couplets, wie scharf charakterisieren sie Personen und Situationen! Der Bahnhofschor, das Couplet des Gondremark, der sich „in den Strudel stürzen" will, der Brief an Metella, das Klagelied der Witwe, das Lied vom Major der table d'hôte, die „kleine Handschuhmacherin", der köstliche Bedientenchor — alles sind kleine Kabinettstücke, meisterhaft in Erfindung, musikalischem Witz und anmutiger Gestaltung, jedes ein Typus für sich. Und atmet etwas echtere Pariser Luft als das Lied der Pauline, in dem das froufrou der Seidenröcke und das toctoc der Stiefelchen geschildert wird, ist tolle Lebenslust je prickelnder vertont als in diesem ganzen zweiten Akt? Um dessen aber recht inne zu werden, bedarf es eben ausgezeichneter Sänger und Schauspieler. Und daran fehlte es, obgleich die Regie bestrebt war, für flotte Darstellung zu sorgen, und Kapellmeister Rumpel, von dem die nicht eben geschickt gearbeitete Ouverture über Motive der Operette herrührte, sich gewiss alle Mühe um ein gutes Ensemble gegeben hatte. Herr Gregor hätte sich sagen müssen, dass er in so unzulänglicher Besetzung nicht ein Werk herausbringen darf, das die Berliner Gesellschaft so oft in vollendeter Ausführung genossen hat, und dessen feine Struktur alles Possenhafte, blöde Einlagen oder dergleichen nicht verträgt. Da half weder die hübsche szenische Einrichtung noch das vereinzelte Gute (zu dem vor allem der Gondremark des Herrn Mantler gehörte), und als sich die Vorstellung übermässig in die Länge zog, schlug die anfangs günstige Stimmung des Publikums völlig in ihr Gegenteil um.

Das Königliche Opernhaus hatte für den Silvesterabend Lortzings „Zar und Zimmermann" neueinstudiert. Während die übrigen Hauptrollen in bewährten Händen lagen — Marie: Frau Herzog, van Bett: Herr Knüpfer, Iwanow: Herr Lieban, Chateauneuf: Herr Philipp — sang Rudolf Berger zum ersten Male den Zaren. Er fasste die Partie viel kräftiger an, als man es gemeinhin gewohnt ist. Sein kerniger und doch edler Bariton liess keine Sentimentalität aufkommen, und in Spiel und Haltung wahrte er die Herrschernatur, die sich auch mitten unter dem Volke nicht verleugnen kann. Bezeichnend war die Art, wie er das Zarenlied gab („Einst spielt' ich mit Zepter"), schon im Tempo von der üblichen Tradition abweichend. Hier machte sich wohl auch die Auffassung des Dirigenten geltend, der alle Zeitmasse erheblich beschleunigte und, über Verblasstes und altmodisch Gewordenes behend hinweggehend, der Partitur eine ungewöhnlich frische Wirkung verschaffte. Diese Auffassung konnte man, als unserem heutigen Empfinden angepasst, um so freudiger akzeptieren, als Leo Blech zugleich eine Menge feiner Züge hervorhob, die sonst unbeachtet bleiben, und die musikalische Darstellung durchweg mit seinem eindringenden Geiste belebte. Es zeigte sich auch hierbei, welch interessante Persönlichkeit und fördernde Kraft wir an unserm neuen Kapellmeister gewonnen haben, der sich mit „Carmen" und „Aida" so überaus günstig eingeführt hat, und von dessen Salome-Interpretation Richard Strauss so begeistert war, dass er ihm am liebsten die Premiere überlassen hätte. Diesmal wurde er nicht nur von dem Orchester, sondern auch vom Chor in verständnisvoller Weise in seinen Absichten unterstützt. Da die dekorative Ausstattung im dritten Akt geschmackvoll erneuert und für hübsche Kostüme gesorgt war, da ferner die Regie sich eine lebendige und doch auf üble Kulissenspässe verzichtende Inszenierung hatte angelegen sein lassen, machte

die Vorstellung als Ganzes einen recht guten Eindruck und bereitete den Besuchern einen lustigen Abend. Dr. Leopold Schmidt

BUDAPEST: In den letzten Tagen vollzog sich in Hinsicht der obersten Leitung der staatlichen Theater eine Entscheidung von grosser, prinzipieller Bedeutung. Die Königliche Oper und das Nationaltheater die bisher vom Ministerium des Innern verwaltet, und zwar ganz vortrefflich verwaltet wurden, sind vom nächsten Budgetjahr an dem Unterrichtsministerium zugewiesen worden, damit in der gesamten Kunstpflege Ungarns gewisse einheitliche Prinzipien zur Anwendung gelangen mögen. Und schon hoben versteckte Ambition, Neid und Missgunst ihr Haupt. Einer der jüngeren, knapp grossjährigen Landesväter, der eingestandenermassen noch nicht zwanzig Opernvorstellungen gesehen hat, unterzog die künstlerische Tätigkeit des hochverdienten Direktor Raoul Mader einer geradezu läppischen Kritik, und von unterschiedlichen Anwärtern auf den freizumachenden Posten wird gegen Mader ein widerliches Kesseltreiben inszeniert, dem vornehmen Künstler und Menschen sein Wirken zu verleiden. Der Mohr hat ja seine Schuldigkeit getan; — Mader hat mit der Hebung des künstlerischen Niveaus, der Bereicherung des Repertoires während des Lustrums seiner direktoralen Tätigkeit auch die Einnahmen des Theates um jährlich fast 200000 Kronen gesteigert — es ist also nur natürlich, dass er nun gehen könne. So wurden von uns Gustav Mahler und Arthur Nikisch weggeekelt, und jedesmal war eine bedeutende künstlerische und finanzielle Krise die Folge; hoffentlich werden die massgebenden Kreise sich diesmal besser auf den Vorteil des Kunstinstituts verstehen. Inmitten des Sprühregens von Bosheiten, Verleumdungen und Angriffen wird wieder ruhig fortgearbeitet. Vor kurzem ist endlich die erste grössere Novität der Saison, Eugen Hubay's dreiaktige Oper „Lavottas Liebe“ zur Aufführung gelangt. Der Held des von Arpád Berczik und Emerich Farkas höchst naiv gezimmerten Librettos ist Lavotta, der fahrende ungarische Orpheus des ersten Jahrzehntes des vorigen Jahrhunderts, der erste Komponist, der ungarisch-volkstümliche Musik in höhere Kunstformen zu fassen versucht hatte. Es ist eine Liebesgeschichte, die mit Motiven des „Fliegenden Holländer“ einsetzend, zum — „Hüttenbesitzer“ führt. Die schöne Ilona Szentgyörgyi, Braut des Grafen Aradé, liebt den Komponisten, den sie nie gesehen Nach seinen Liedern, seinem Ruhme. Da erscheint er zur Hochzeit. Gegenseitige Liebesgeständnisse, aus denen Lavotta die Berechtigung ableitet, beim Trauungsgang einen artigen Skandal zu provozieren. In letzter Minute lässt sich der Sängersmann überreden, in den Krieg zu ziehen. Aber Ilona folgt ihm auch ins Lager. Dort finden sie Vater und Bräutigam, noch müde von einem langen Liebesduett. Endlich der selbstverständliche Zweikampf der Nebenbuhler. Aber Ilona wirft sich zwischen die beiden, und der Stahl des Grafen durchbohrt ihr Herz. In einem kindischen Epilog erscheint der Geist Ilonas dem Geliebten, ihm seine künstlerische Mission ans Herz zu legen. Eugen Hubay, der vortreffliche Geiger, geizt nach wie vor nach dem Ruhm des Tondichters. Er blieb ihm abermals versagt. Die Partitur von „Lavottas Liebe“ enthält die inventionsleerste, kunstärmste Musik, die Hubay noch gemacht hat Es zeigt sich ein völliger Mangel an charakteristischer Ausdrucksfähigkeit, ein erfolgloses Aufraffen zu dramatischer Energie; die wenigen gewinnenden, lyrischen Stellen des Werkes, die aus dem Schatze von Lavottas Hinterlassenschaft in die Oper eingeflochtenen, urwüchsigen Kompositionen beleuchten die Hohlheit der ganzen übrigen Partitur nur um so greller. Auch die vom Kapellmeister Kerner geleitete, vortreffliche Aufführung, um die sich namentlich Frau Krammer und die Herren Takáts und Arányi verdient machten, konnte das Werk nicht retten. In den äusseren Ehren der Premiere trat wohl die gesellschaftliche Beliebtheit der Autoren zutage, aber an dem Schicksal der Novität ändert auch ein Wald von Lorbeerkränzen nichts. — Nach der Hubay'schen Oper wurde das Ballet „Psyche“ herausgebracht. Der Librettist, Hermann Regel, hat sich nicht allzuviel Mühe gegeben. Er führt in den Mythos, der das anmutigste hellenische Liebesidyll verherrlicht, einigen Tanzbehelf: Lilienmädchen, Irrlichter, abgeschiedene Seelen, Goldspinnen und Ähnliches und überlässt alles andere dem Komponisten und den Künstlern der sinnfälligen Illusion. Die Musik hat Paul Juon zum Verfasser, der sich auch hier als vornehmen, gedankenreichen Tondichter zeigt. Leider verdirbt Juon die Wirkung seiner Musik durch eine ausgesucht schlechte, teils banale, teils brutale Instrumentation. Das von Ballettmeister Guerra ganz ausgezeichnet einstudierte Werk wurde von der Opernleitung mit noch nie geschauter Pracht ausgestattet, und so kamen zumindest die Zuschauer auf ihre Kosten. Dr. Béla Diósy

CHARLOTTENBURG: Die Anspruchslosigkeit des reichshauptstädtischen Operetten-Premierenpublikums hat allmählich einen Tiefstand erreicht, der geradezu etwas Rührendes an sich hat. Man sollte es nicht für möglich halten, dass einem Machwerk wie der jüngsten Neuheit des Theaters des Westens ein solch jubelnder Empfang beschieden sein könne, wie er „Cousin Bobby“, einer dreiaktigen „Operette“ von Benno Jacobson und Franz Wagner, tatsächlich zuteil wurde. Carl Millöcker, der laut Programm die Musik zu diesem fabelhaften Libretto geschrieben, wäre ob dieser Ankündigung zweifellos nicht wenig erstaunt, hätte er sie erlebt. In Wirklichkeit fühlten sich die Textverfasser erst einige Tage nach der Erstaufführung zu der Erklärung bemüssigt, dass die Musik zu ihrer Posse nicht weniger als vier längst verschollenen Stücken des jüngsten Vertreters der Wiener Operetten-Trias entnommen sei. Millöcker hat der Bühne ein paar so reizende Originalwerke geschenkt, dass eine derartige Ausgrabung ebenso unnötig wie geschmacklos ist. Die Aufführung (Kapellmeister Bertrand Sänger) war durchweg auf den Possenton gestimmt und nahm dank der flotten Darstellung (die Damen Doninger, Saccur und Gaston, die Herren Werner, Wellhof, Rogg und Broda) einen überaus animierten Verlauf. Willy Renz

KASSEL: „Die schöne Müllerin“ betitelt sich eine einaktige Spieloper von Otto Dorn,

die hier ihre Uraufführung erlebte. Die in der Rokokozeit spielende Handlung zeigt recht amüsante Situationskomik und erinnert etwas an „Figaros Hochzeit". Der Text ist vom Komponisten selbst nach einem Lustspiel von Melesville frei gearbeitet, und die Musik passt sich, den heutigen Forderungen entsprechend, dem Gang der Handlung sorgfältig an, hat einen leichten, graziösen Schritt und viel hübsche Melodik. Der Dialog zeigt Fluss, und die Hauptmotive sind von guter Charakteristik. An wirksamen Ensemblesätzen enthält das Werk ein Duett und ein Quartett. Das Orchester ist sehr reich und selbständig hingestellt, dürfte aber etwas wärmer in der Tonfärbung gehalten sein. Die Oper war von Dr. Beier sorgsam vorbereitet und hatte sich einer recht beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Verdient machten sich um die Darstellung die Damen Kallensee (Gräfin), Porst (Müllerin) und die Herren Liebeskind (Graf) und Kase (Müllerbursch Adam). Der anwesende Autor ward nebst Darstellern, Kapellmeister und dem Regisseur Herrn Hertzer hervorgerufen. Dr. Brede

KÖLN: Das jüngste Ereignis im städtischen Opernhause war die Erstaufführung der von Peter Cornelius fragmentarisch hinterlassenen, durch Waldemar von Baussnern bearbeiteten und ergänzten dreiaktigen Oper „Gunlöd". Den Stoff seines Textbuches entlehnte Cornelius der Edda. Im Hultberge haust der Riese Suttung. Aus dem Blute des von ihm erschlagenen Wanen Kwasir hat er einen kostbaren Unsterblichkeitstrank gewonnen und diesen muss die beim Tode ihres Ahnen geraubte Maid Gunlöd in der Tiefe des Berges hüten. Der Trauernden naht sich in Knechtesgestalt Odin. Er gewinnt ihr Herz und aus ihren Händen empfängt der Gott den Blutestrank. Der Rache Suttungs und seiner Sippen, die, nach dem Tranke lüstern, den Sturz der Götter planen, entzieht Odin die Maid, indem er sie nach Walhall bringen lässt, wo sie an seiner Seite der Unsterblichkeit teilhaftig wird. Das Textbuch birgt viel edle Poesie und schöne Sprache, ist aber mit den drei die allzu knappe Handlung tragenden Personen nicht genügend dramatisch ausgestaltet, um eine bedeutendere Bühnenwirksamkeit zu enthalten. Dann ist die Ähnlichkeit mit gewissen Situationen und Figuren von Wagners Nibelungenring jetzt 30 Jahre nach dessen Bekanntwerden bei einer „Neuheit" einigermassen bedenklich. Wie immer sich Gegenwart und Zukunft zu dem jetzt vorliegenden Gesamtwerke stellen mögen — jedenfalls ist es als eine Tat rühmlicher Pietät anzuerkennen, dass ein trefflicher Künstler wie von Baussnern daran ging, das Werk fertigzustellen. Die Instrumentierung ist fast gänzlich Baussnerns Arbeit, da Cornelius' Skizzen durchweg Klaviersatz als Begleitung enthielten. Eine ganze Reihe von Szenen, beinahe den vollständigen dritten Akt, musste der Bearbeiter durchaus neu komponieren und für seinen feinen Geschmack spricht es, dass er dazu nach Möglichkeit Motive des Verstorbenen benutzte. Man wird Baussnern, seinem Geschick wie seiner künstlerischen Gewissenhaftigkeit, kein besseres Kompliment machen können, als in Betonung der Tatsache, dass die Punkte, wo in der Komposition und thematischen Ausgestaltung der Lebende den Toten ablöste, keineswegs so leicht zu erkennen sind. Wenn auch Cornelius in diesem Werke wie in seinen anderen als Komponist von grosser Selbständigkeit in Erfindung und Gestaltungskraft vor uns steht, so zeigte er doch zuviel Geistesverwandtschaft mit Wagner und zuviel begeisterte Vorliebe für dessen Schaffen, als dass es zu verwundern wäre, wenn bei vielem hinsichtlich des Gesanges wie der Orchestersprache Wagners Geist über dem Ganzen zu walten scheint. Und an manchen Stellen, wo wir uns bei dem in ausgezeichneter Form fortlaufenden Deklamationsstil, bei Einzel-, Duo- und Terzettgesängen von reizvoll sinniger Melodik und interessanten Rhythmen, bei den mächtig eingreifenden Chören der Geister und Sippen sowie dramatisch packenden Ensembles so recht tief in Cornelius' ureigenstes geistreich-schönes Schaffen versenken möchten, da ist es unseres Zeitgenossen Baussnerns Instrumentierung, die unser Empfinden wieder in Wagners Bahnen und Bannkreis zieht. Sie tut das allerdings zumeist in sehr wohllautreichen und für die Situation charakteristischen Klängen, aus denen das weitumfassende künstlerische Vermögen des hervorragenden Fachmannes zu uns spricht. Wie der Gesangspart im Dialog und den sehr schönen geschlossenen Nummern, so enthält die Orchesteraufgabe an melodischer Erfindung und dramatisch kraftvoller Durchführung vielgestaltig Eigenartiges und im Sinne edelster Kunst Hervorragendes. Ein ungemein stimmungsvolles Vorspiel zum zweiten Akt sei besonders hervorgehoben. Sehr schade ist es, dass die Figuren der Gunlöd (Sopran), des Odin (Tenor) und des Suttung (Bariton) in ihrem mythologischen Milieu unter der Erinnerung an Wagners Gestalten und dem unwillkürlichen Vergleichen mit diesen zu leiden haben. Gewiss ist die ergiebige Edda auch für andere Dichter und Komponisten freies Gebiet, aber leider sind die besonderen Umstände in der Gegenwart dem Schöpfer der „Gunlöd" wenig günstig. In ihrer musikdramatischen Entwicklung ist übrigens nicht immer der wünschenswerte Fluss zu beobachten, und die übermässige Ausdehnung gewisser Szenen ergibt Nachlassen des Interesses beim Hörer als unausbleibliche Folge. — Otto Lohse hatte die Aufführung wundervoll vorbereitet und leitete die gesanglichen wie instrumentalen Faktoren mit erlesenem Geschmacke, so dass ein prächtiges Ensemble zustande kam und zumal das Orchester eine glänzende Leistung bot. Wilhelm v. Wymétals Inszenierung bewährte, unterstützt durch die weitreichenden Ausstattungsmittel des Neuen Theaters, so recht vornehmen Stil. Die mit viel schönem Eifer angefasste Gunlöd der Beate Dereany war der bedeutenden Rolle gesangsdramatisch und in der äusseren Gestaltung nicht ganz gewachsen, während der Odin von Fritz Rémond eine wohldurchdachte tüchtige Leistung bildete und Tillmann Liszewsky's Suttung, wenn schon nicht riesenstark in der Charakterisierung, an mächtiger Stimmgebung nichts zu wünschen liess. An recht lebhaftem Beifall fehlte es nicht, und am Schlusse der Vorstellung konnten mit dem einheimischen Bearbeiter von Baussnern zusammen Lohse und Wymétal wiederholt für

die an ihre Adresse gerichtete freundliche Akklamation danken. Paul Hiller

MÜNCHEN: Märchenstücke für Kinder zu Weihnachten sind etwas, was so sicher eintrifft wie der Schnee im Winter; und sie haben auch immer das gleiche Schicksal — sie verschwinden ebenso rasch und sicher wieder, wie der Schnee auf den Strassen. Gewöhnlich liegt kein besonderer Grund vor, sich mit ihnen zu befassen, da sie von vornherein künstlerische Ansprüche nicht stellen. Anders steht es da, wenn ein Name wie der Hans Pfitzners etwas Beachtenswertes und Aussergewöhnliches verheisst. Sein „Christ-Elflein", Weihnachtsmärchen in drei Akten, fand bei seiner Uraufführung am Königl. Hoftheater freundliche Aufnahme, und der Komponist konnte sich mehrfach selbst zur Empfangnahme des seiner Person geltenden herzlichen Beifalls zeigen. Leider gibt es zu diesem „Christ-Elflein" auch ein Textbuch — und was für eins! Es wollte einfach, kindlich sein und wurde kindisch; es wollte fromm sein und wurde tendenziös und sentimental; es wollte ernst sein und wurde geschmacklos und lächerlich. Gute Märchen zu schreiben wird nicht umsonst als eine der für uns Spätgeborene schwersten Künste bezeichnet; und Märchenelemente ohne Bruch mit Wirklichkeitsschilderung zu verknüpfen, das kann nur grössten Dichtern gelingen; dazu wird sich die Verfasserin dieses Weihnachtsspiels, Ilse von Stach, selbst schwerlich rechnen. Wir aber müssen sagen, dass Pfitzner kaum eine unglücklichere Wahl hätte treffen können. Er soll das Stück aus Begeisterung für seine poetischen Qualitäten komponiert haben; das lässt sich zwar nicht begreifen, aber glauben, wenn man sich die Musik betrachtet, die er dazu geschrieben hat. Denn sie verrät ein überaus feinsinniges Erfassen und Festhalten dessen, was der Text nicht hat — Stimmung, echte und reine Märchenstimmung. Was hätte er schaffen können zusammen mit einem kongenialen Dichter! Seine Mittel sind melodisch, harmonisch und instrumental die einfachsten — ein Mahler- und Straussanbeter wird sie wahrscheinlich antiquiert heissen. Merkwürdig nur, dass die Musik selbst so gar nichts Antiquiertes hat. Die Ouvertüre ist in Hinsicht auf ihren Zweck nicht ganz geraten; sie ist zu lang und teilweise, so geistreiche Arbeit sie für den Musiker enthält, für Kinderohren zweifelsohne langweilig. Aber was für reizende musikalische Genrebildchen enthalten die drei Akte, vor allem der erste! Christkindchen, das Waldelflein, Knecht Ruprecht, der Tannengreis, jeder hat sein ebenso einfaches als prägnantes melodisches Thema (das des Tannengreises ist ganz besonders gut gelungen mit seinen in den Bässen anstampfenden energischen Sechzehnteln und Achteln); schön ist auch das Motiv der Krankheit, das, charakteristisch instrumentiert, dem Vorspiel des zweiten Aktes als Unterlage dient, und ernst und gross wirkt die Todesmusik (der zweite Akt ist nämlich — wie sinnig für Kinder zu Weihnachten! — grossenteils durch eine Sterbeszene ausgefüllt). Weite Strecken dieses und des dritten Aktes hat Pfitzner wohlweislich ohne Musik gelassen; kleine Gesangspartien sind nur an ganz wenigen Stellen eingeschaltet, ebenso kurze, überaus liebliche Engelchöre; aber auch wo die Musik den gesprochenen Dialog geleitet, verspürt man dank der diskreten Instrumentierung nichts von den oft getadelten Mängeln des Melodrams: jedes Wort ist klar zu hören und die Musik wirkt hier so selbstverständlich als geradezu notwendig — wie das Fenster in einer engen und langweilig-ungemütlichen Stube das Licht hereinfluten lässt und den Blick verstattet in die unbegrenzte Weite einer freieren und schöneren Welt, der des echten Märchens ... Die Aufführung unter Felix Mottls meisterhafter Leitung und der meist recht geschickten Regie O. Runges stand auf sehr erfreulicher Höhe, und Frl. Reubke als Elflein, Frl. Brünner (Christkindchen), die Herren Jacobi (Tannengreis) und Sieglitz (Knecht Ruprecht), wie die Vertreter der kleineren Rollen taten alles, was sich tun lässt für eine verlorene Sache — leider verloren, muss man sagen, gewiss nicht um des Textes, wohl aber um Pfitzners liebenswürdigreizvoller Musik willen!

„Das Unbeschreibliche hier ist's getan", das wäre vielleicht ein Motto für die Partitur der „Salome" von Richard Strauss; aber weiter: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" — Wildes Salome als das Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht? Da gehörten mindestens noch zwei Fragezeichen dazu. Man muss überhaupt ein recht eingefleischter Bewunderer Wildes sein, um nicht zu finden, dass in seiner Tragödie der Schritt vom Tragischen zum Lächerlichen durchaus nicht immer vermieden ist. Man sehe sich z. B. daraufhin nur die verschiedenen verstiegenen und an den Haaren herbeigezogenen Exklamationen an den Mond und so manches andere an. Arm ist sie an wirklich dichterischen Schönheiten, arm an Charakteren, reich dafür an krassen Unwahrscheinlichkeiten und reich in der Schilderung männlicher und weiblicher Hysterie jeden Grades und — die Bezeichnung ist ja schon bis zum Überdruss oft angewandt worden — der Perversität. So ist es denn die Sensation, die hier ihre Triumphe feiert, und nicht ein ehrlicher Sieg künstlerischer Kraft. Da setzt nun die Musik, insbesondere gegen den Schluss zu zweifellos verbessernd ein, indem sie uns Salome menschlich zuletzt etwas näher bringt. Ob man aber auch in allem übrigen der Musik rückhaltlos zustimmen kann? Als Hauptvorzug wird immer wieder die unübertreffliche Instrumentation gepriesen; und es ist wahr, sie ist an Charakteristik kaum zu überbieten und auch gross, gross nicht zuletzt im Verhüllen — und übrigens auch im Zudecken, im Zudecken der Singstimmen nämlich, falls man das, was da oben einen meist hoffnungslosen Kampf kämpft, überhaupt noch als Singstimmen bezeichnen darf. Es ist beinahe lächerlich, wenn man immer wieder sagen muss, dass im Musikdrama doch eben auch das Drama und nicht nur die Musik vorhanden und geniessbar sein soll. Dazu muss man aber das, was gesungen wird, wenigstens einigermassen verstehen können — eine Forderung, die Richard Strauss vielleicht hohnlächelnd ablehnen wird und die er in der Praxis für alle Fälle negiert hat, die aber nichtsdestoweniger zu Recht besteht. Und gross ist die Instrumentation auch im Verhüllen — im Verhüllen eines nicht zu

überhörenden Mankos an melodischer und harmonischer Erfindungskraft. Einzelne Themen sind originell, doch nicht alle von entsprechender Bedeutung, andere wären bedeutend, wenn sie origineller wären; eines der besten ist wohl das des Jochanaan, wie ihm der Komponist auch sonst seine schönsten Einfälle gewidmet hat. Bewundernswert sind nun die grossartigen Steigerungen, die auf den Höhepunkten, in Salomes Liebeswerben um Jochanaan, in der Tanz- und der Schlusszene mit diesem Material erreicht sind. Dazwischen wird jedoch unsere Geduld und unser musikalisches Empfinden oft auf eine harte Probe gestellt. Nicht etwa durch eine neuartige Harmonik, die, aus polyphonem Denken hervorgewachsen, vielleicht verblüffende aber doch organische Neubildungen hervorbrächte; das wäre ja nur erfreulich. Nein, Strauss schlägt vielfach einen anderen Weg ein; er charakterisiert die innere Zerfahrenheit der ganzen Gesellschaft, indem er verschiedene Tonarten zusammen spielen und singen lässt und fortwährend mit schärfsten Dissonanzen operiert. Ein derartiges Charakterisierungsmittel aber fast ständig angewendet, erzeugt das Gegenteil von Interesse: Langeweile, Abspannung. So reizt das Werk als Ganzes durch viele geniale Züge und dadurch, dass es überallhin nach neuen Wegen sucht, ebenso zu aufrichtiger Bewunderung, als es durch die Tatsache, dass die begangenen Wege zum Teil sicherlich Irrwege sind, und durch Übertreibungen und Verzerrungen, die an Stelle wirklicher Erfindung treten, zum Widerspruch veranlasst und abstösst. Die Aufführung am Kgl. Hoftheater unter Felix Mottls Leitung war, was Leistung des Orchesters und der Regie (Regisseur Wirk) anlangt, vollendet. Edel in Auffassung und Ton war Feinhals' Jochanaan und wirklich hervorragendes boten Frau Preuse-Matzenauer (Herodias) und Knote (Herodes), wenn letzterer auch, um einigermassen verständlich zu bleiben, allzuoft in reinen Sprechton verfiel. Sehr charakteristisch ist endlich die Salome von Fräulein Larsen; freilich müssten, um die Rolle musikalisch mehr zur Geltung zu bringen, ihre Stimmmittel grösser sein. Die kleineren Rollen fanden ebenfalls alle sehr entsprechende Vertretung, und an Zulauf zu den Vorstellungen wie an Beifall fehlte es nicht. Dr. Eduard Wahl

WIEN: Eine neue Oper, die den Erwartungen nicht entspricht, zieht bei uns stets eine längere Zeit nicht aufgeführte alte nach sich, die, in der Mahlerschen dramaturgischen Werkstätte auf den Glanz hergerichtet, wie eine neue wirkt. So ist auf d'Albert's „Flauto solo" nunmehr mit dem fröhlichsten Erfolge Rossini's „Barbier von Sevilla" gefolgt, besonderer Förderung gewiss nicht bedürftig, aber doch von ihr Vorteil ziehend. Direktor Mahler ging auf die Originalpartitur zurück, was zu allernächst die Restituierung der Seccorezitative zur Folge hatte. Der Eifer, mit dem im Vorjahre aus ihrer Ruhe emporgeschreckte Gewöhnung gegen die Seccorezitative in „Figaros Hochzeit" Stellung genommen hatte, zeigte sich jetzt beim „Barbier" sichtlich ermattet: denn im „Figaro" hat sich seither das Rezitativ durchgesetzt, sowie es sich jetzt beim „Barbier" durchsetzen wird. Was für kindische Argumente waren zu hören! Das echte Buffotempo, das der neue „Barbier" sicher einhält, widerlegt sie von neuem. Die Sache ist: die Sänger hatten etwas zu lernen, wozu sie sich nie recht hatten entschliessen wollen. Nun aber bietet der gesungene Dialog einen Reiz mehr, und für ein feineres ästhetisches Empfinden erschien eine Rückkehr zu dem früheren Zustande ausgeschlossen, da der Train dieser toll dahinwirbelnden Musik jeden Augenblick auf den Wasserstationen gesprochenen Dialogs stillstand. Interessiert hat die Einfügung des zweiten, aus allen deutschen Aufführungen verschwundenen Ständchens, das Almaviva Rosinen darbringt, einer spanisch gefärbten Kanzone, die ehemals besondere Anfechtung erfahren hat. In Paisiello's „Barbier" stand hier nämlich die Kavatine „Jo son Lindoro", einer der süssesten Paisiello-Einfälle, der auch in der Kanzone von Mozarts Cherubin nachklingt. Es ist übrigens recht anregend, zu vergleichen, wie Rossini Stellen, an denen Paisiello stark war, fallen liess, um sich dort, wo der berühmte Vorgänger weniger gerüstet schien, um so lebhafter auszubreiten. Der „Barbier" bringt eine neue Rolle für Selma Kurz. Diese Sängerin, der ausgesprochene Liebling Wiens, hat im Laufe ihres Wirkens eine nicht gewöhnliche Wandlung durchgemacht. Sie begann als „Jugendlich-dramatische", wie der Terminus heisst, um sich zur Koloraturprimadonna zu entwickeln. Ein grosses natürliches Gesangstalent fördert sie; ihre weiche, biegsame Stimme ist von bezwingendem Wohllaut in den höheren Lagen, mühelos haben sich ihr die subtilsten Klanggeheimnisse des Kopfregisters erschlossen. Zur Rosine fehlt der Kurz das eigentliche Naturell der Soubrette; sie hat nicht das Lächeln, wie die Franzosen sagen. Der Schwerpunkt liegt auf den Einlagen, die sie mit Bravour und feinem Geschmack bringt. Und darauf leistet das Publikum seinerseits eine nicht gewöhnliche Einlage von Kurz-Applaus, der minutenlang den Fortgang der Ereignisse unterbricht. Dr. Julius Korngold

KONZERT

BERLIN: In der Woche vor Weihnachten, in die Beethovens Geburtstag fällt, gab es zwei Abende, die lediglich mit Beethovenscher Musik bestritten waren. In der Philharmonie führte Nikisch in einem Extrakonzert die achte und neunte Symphonie auf; im Finale der letzteren wirkte der philharmonische Chor mit, das Soloquartett war von den Damen Grumbacher de Jong und Maria Philippi, von den Herren George Hamlin und Thomas Denys besetzt. — Im Opernhause brachte Weingartner die beiden Ouvertüren zu Coriolan und Leonore No. 3, die Pastoral-Symphonie und das c-moll Konzert mit Busoni als Solisten. — In der Singakademie dirigierte Georg Schumann Bachs Weihnachtsoratorium. Unter den Solisten tat sich Maria Philippi wieder als Vertreterin der reichausgestatteten Altpartie hervor, die Sopranistin Anna Münch mit ihrer flachen, dünnen Stimme wollte weniger behagen. Im Tenor hielt sich George Hamlin recht wacker, die schwere e-moll Arie gelang ihm sogar ausgezeichnet, ebenso im Bass Herr Griswold, obwohl beide Herren in der deutschen Sprache

sich nicht recht sicher fühlten. Chor und Orchester waren prachtvoll. — Gregor Fitelberg hat zwei Richard Strauss-Abende angesetzt. Im ersten dirigierte er die beiden Tondichtungen „Macbeth" und die „Domestica" mit jugendlichem Feuereifer und ehrlicher Hingabe an die Aufgabe. — Traugott Ochs (Bielefeld) gab in der Singakademie mit dem Berliner Philharmonischen Orchester einen modernen Kompositionsabend. In das Programm passte der Solist, der Geiger Th. Spiering mit dem Bruchschen g-moll Konzert und den e-moll Variationen von Joachim nicht hinein; er spielte die längst bekannten Stücke herzlich schlecht, namentlich die unreine Intonation tat förmlich wehe. Sonst gab es recht interessante Musik zu hören. Von Sibelius fünf Sätze aus der Suite für kleines Orchester zu Maeterlincks „Pelleas und Melisande", knapp geformte, reizvolle Klangeffekte bergende Orchesterstücke, melodisch grosszügig, charakteristisch in der Stimmung. Dann ein Vorspiel zum zweiten Akt aus der Oper „Irrlicht" von Leo Fall, zierlich in der Bewegung, in der Orchesterfärbung mit mancherlei Pikanterie; ein Klavierkonzert von Hugo Kaun, dessen Solopartie von Vera Maurina zu glänzender Wirkung gebracht wurde und zum Schluss noch den ersten Satz aus der Harald-Symphonie von Paul Ertel. Hugo Kaun hat eigenartige Gedanken, reiht sie aber mehr aneinander, als dass er sie motivisch verwertet; architektonisch ist seine Musik gar nicht. Ganz unruhig wirkt die Harmonik, selbst der einzelne Gedanke endet selten in der Tonart, in der er beginnt. Man weiss in keinem der drei Sätze, in welcher Tonart man heimisch ist, nur das Finale setzt sich breit in Es-dur fest. Glänzend wird der Klaviersatz behandelt, der in engster Beziehung zum Orchester tritt, stets aber klanglich prädominiert. In Ertels Symphoniesatz, der uns von Heldentaten und Schlachten erzählt, tritt die Vorliebe des Autors für kontrapunktische Arbeit hervor. Das Mittelstück des langen Satzes, eine in grossen Zügen entwickelte Fuge, verwertet die prägnanten Motive zu einem verwickelten und doch übersichtlichen Aufbau. Mir erscheint die Arbeit, der konstruktive Bau, auch die Verwendung der orchestralen Mittel bedeutender als die eigentlich melodische Erfindung; jedoch muss das Urteil vorsichtig bei einem so komplizierten Werke nach einmaligem Hören zurückgehalten werden. Traugott Ochs zeigte sich als ein trefflicher Dirigent, der das Orchester sicher zu führen, die Hauptsachen der Partitur herauszuholen, ein Musikstück als Ganzes zu gestalten weiss. E. E. Taubert

Anlässlich des 25jährigen Bestehens des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka fand unter Leitung des jetzigen Direktors Robert Robitschek, eines energischen und temperamentvollen Dirigenten, ein Festkonzert statt, in dem von dem verstärkten Orchester und Chor des Konservatoriums Wagners Kaisermarsch, das cis-moll Konzert op. 80 von Xaver Scharwenka, dessen Klavierpart der Komponist ausgezeichnet spielte, und Philipp Scharwenkas formvollendete, durch ansprechende Mittelsätze einnehmende Symphonie op. 96 gediegen zum Vortrag gebracht wurden. — Das Sternsche Konservatorium veranstaltete einen d'Albert-Kompositionsabend, an dem der Komponist selbst die Leitung des Orchesters übernahm. Ein guter Überblick über sein Schaffen wurde jedoch nicht geboten: ausser der Improvisator-Ouvertüre und vier Gesängen mit Orchester, die Hermine d'Albert vollendet sang, gab es nur Klaviermusik; prachtvoll brachte Edwin Fischer das erste Konzert op. 2 zur Geltung, sehr brav Elisabeth Bokemeyer die Suite op. 1 und das zweite Klavierkonzert. Alle diese Werke waren natürlich schon früher hier aufgeführt worden. — Sehr leistungsfähig ist das neue Streichquartett Karl Klingler, Jos. Rywkind, Fridolin Klingler und Arthur Williams; es erzielte besonders grossen Erfolg mit einem neuen, noch ungedruckten Quartett in Es von Karl Klingler, auf dessen grosse kompositorische Begabung schon des öfteren hingewiesen worden ist; das Adagio vor allem fesselt nachhaltig, es ist ein Ausdruck wahrhafter Inspiration, auch voll schöner Klangwirkungen, an denen das Scherzo wohl noch reichhaltiger ist. Die beiden Ecksätze, die vorzüglich gearbeitet sind, erschienen mir in bezug auf die thematische Erfindung nicht so bedeutend. — Als musikalische Persönlichkeit erwies sich die Geigerin Erna Schulz; ihre Konzertpartnerin Marie M. van Gelder ist sicherlich früher eine tüchtige Opernsängerin gewesen, hinterlässt jetzt aber durch ihr Tremolieren keinen erfreulichen Eindruck. — Die junge Geigerin Ebba Hjertstedt gab wieder Proben grossen Talents, ist aber noch nicht reif, um ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester erfolgreich zu geben. — Zu gemeinsamem Auftreten hatten sich die Altistin Gertrud Fischer-Maretzki, der man immer gern begegnet, und die tüchtige Geigerin Corinne Coryn zusammengetan, sowie auch vor der Zeit die Sopranistin Maria Biermann-Reese und die Geigerin Gertrud Matthaes. — Erfreulich verlief das Konzert von Ludwig Hess, dessen neue Fünf Deutsche Minnelieder op. 27 sich als sehr beachtenswert herausstellten, und der Abend des geschätzten Pianisten Carl Friedberg, der mit Elly Ney Regers Passacaglia und Fuge, sowie Walther Lampes wertvolle Variationen op. 2 auf zwei Klavieren spielte.

Wilh. Altmann

Ungewöhnlich intelligenten Vortrag zeigte Leo Gollanin. Die gut geschulte Stimme fällt in der Mittellage leider gegen die schöne Höhe sehr ab. Händel und Schumann gelangen ihm besser als Schubert. Elisabeth Schumann fehlt es an klangvollem Material und an Studium, ohne die ihre verständnisvolle Auffassung keinen Eindruck machen konnte. Durch bekannte Solisten unterstützt, gab der Anna Schultzen-Asten-Chor ein Kirchenkonzert mit gutem Gelingen. Ein typischer lyrischer Sänger ist der Baritonist Otto Werth. Die im Forte angenehme Stimme wird bei schwächerer Tongebung farblos. Der Pianist Arthur Reinhold spielt technisch sehr sauber, während hinsichtlich logischer Disposition Treffliches und Mittelmässiges sich die Wage halten. Die elfjährige Mena Töpfer zeigte, wie alle sogenannten Wunderkinder, eine gehörige Portion Talent. Sie ist noch lange nicht reif. Besonders auffallend ist ihre Absicht, den Ratschlägen und

Ermahnungen des Lehrers zu folgen. Zu loben ist der gesunde, nuancenreiche Anschlag, zu tadeln das arrogante Benehmen vor dem Publikum. In erster Linie durch das Programm machte sich der Cellist Fritz Becker bemerkbar. Er begann mit dem wenig interessanten und sehr undankbaren Konzert No. 2 von Saint-Saëns, dem er kleinere Stücke von R. Kahn, Tschaikowsky und H. Kaun folgen liess. Eine Bereicherung der Celloliteratur sind diese nicht. Kauns „Gesangszene" op. 35 gelangte hier zur ersten Aufführung. Das Stück besitzt reichlich Sentimentalität, ist stark in Tristan-Stimmung gehalten und dürfte, entsprechend gespielt, wirkungsvoll sein. Den Schluss bildete das Konzert von A. Klughardt. Die mitwirkende Sängerin Astrid Lous erwies sich mit dem sehr dramatischen und fein abgestuften Vortrag von „Dyvekes Lieder" von P. Heise als eine sehr schätzenswerte Künstlerin. Hermann Klum spielt recht gut Klavier, ohne jedoch Eigenart zu zeigen. Auch liess er bei Beethoven Klarheit vermissen. George A. Walter neigt stark zum Tremolieren und sang Schubert nicht gerade geschmackvoll. Arthur Laser

Luise Geller-Wolter vermochte trotz ihres verblühten Organes doch durch den wohldurchgearbeiteten Vortrag Schubertscher, Weberscher und Loewescher Gesänge stark zu fesseln. Dagegen kann der Liederabend Elsa von Roggenbucke-Mailbergs, ein Abgrund von Dilettantismus, nur einiger hübsch gelungenen, technisch geläufig gespielten kleineren Klavierbeiträge von Hener Skene wegen angeführt werden. Manche schöne Einzelheit war unter einigen Pianistenleistungen zu gewahren, den Zug ins Grosse schien unter vielen nur Ethel Leginska zu haben: ein bis in die äusserste Nervenfaser sensitives Musikantenblut. Wächst sie weiter, dann wird sie eine Grosse! Schon jetzt gelang ihr in Henselts vergilbtem f-moll und Rubinsteins d-moll das meiste hoch über den Durchschnitt. Technisch und musikalisch sehr achtbar singt Herbert Fryer auf dem Klavier. Wo Chopin, Schumann, Liszt ihm hierzu Material bieten, hört sich's ihm gut zu. Im Aufschwung, in der Erregung, in Kraftstellen versagt leider bei ihm die rechte Hand, und so kommt hier vieles nur verwischt und unklar heraus. Dieselbe Beobachtung war auch an Severin Eisenberger zu machen, der zudem die Études symphoniques allzusehr überhetzte und „veretüdete". Gute Anlagen besitzt Marguerite Melville. Doch kann man ihrem noch nicht gleichmässig sicheren und wenig grosszügigen Spiele noch zu wenig beruhigten Herzens lauschen. Eine Karikatur zum Schlusse! Es ist schade um diese Misskultur einer ganz augenscheinlichen Beanlagung. Die absurdesten Übertreibungen und sonderbaren eigenen Dazutaten in dem Spiele Mathias Wolfsohns lösten auf vielen Gesichtern eine grosse Heiterkeit aus. Alfred Schattmann

DRESDEN: Das bemerkenswerteste musikalische Ereignis in den letzten Wochen war ohne Zweifel die Erstaufführung von Max Regers Serenade G-dur im dritten Hoftheaterkonzert Serie A. Hatte die Konzertleitung im Vorjahre mit der plötzlichen Absetzung der „Sinfonietta" berechtigten Widerspruch rege gemacht, so wurde dieser durch die Einstudierung der Serenade beschwichtigt, ersah man doch daraus, dass die Konzertleitung diesem bedeutenden Komponisten durchaus nicht unsympathisch gegenübersteht. In der Tat bedeutet die „Serenade" Regers eines der köstlichsten Werke, die seit langer Zeit für Orchester geschaffen sind. Wie prächtig ist zunächst die Teilung des Orchesters in einen Bläserchor und zwei Streicherchöre, von denen der eine durchgehends mit dem Dämpfer spielt! Welch eigenartige, köstliche Klangwirkungen werden dadurch schon möglich! Und dann welche Fülle von Einfällen in diesem Werke! Es blüht und wuchert allenthalben von Melodie, und man darf sich dieses Reichtums umsomehr freuen, als er sich stets in ein apartes Gewand kleidet. Die formale Meisterschaft Regers sowie seine ganze, in ihrer Mischung von knorrigem Ernst und naiver Liebenswürdigkeit so echt deutsche Eigenart tritt in der Serenade so klar zutage, dass jeder Widerstand zerstieben muss. So war denn auch die Wirkung, zu der die treffliche Ausführung durch die Kgl. Kapelle unter v. Schuchs Leitung sehr viel beitrug, so stark wie selten bei einer modernen Neuheit. Das Publikum nahm das Werk mit lebhaftem, von Satz zu Satz sich steigerndem Beifall auf Einen recht starken Eindruck erzielte auch eine ungedruckte Konzertouvertüre c-moll von Richard Strauss, die die Werkzahl 10 trägt und bereits im Jahre 1884 von unserer Kgl. Kapelle zum ersten Mal gespielt wurde. Die ganz nach klassischem Muster und nach den festen alten Regeln gearbeitete Ouvertüre zeigt in dem sie durchwehenden grossen Zug und der prächtigen, eigenartigen Instrumentation doch schon die Klaue des Löwen. Im dritten „Philharmonischen Konzert" errang Teresa Carreño mit Tschaikowsky's herrlichem b-moll Konzert einen Sieg auf der ganzen Linie; in einem Konzert des „Dresdner Orpheus" brachte dessen Dirigent Albert Kluge Bruchstücke aus seiner Oper „Heros Hochzeit" mit sehr gutem Erfolge zu Gehör, so dass man dem begabten und ernst strebenden Künstler für seine Oper gern eine Bühnenaufführung wünschen wird. Am selben Abend erzielte die erste Aufführung von Hegars „Das Herz von Douglas" (für Tenor- und Baritonsolo und Männerchor) einen durchschlagenden Erfolg. Solisten waren dabei die Herren Georg Seibt und Hans Schütz. Der Liederabend von Lilli Lehmann verlief diesmal ein wenig kühler als sonst, woran teils eine leichte Indisposition, teils die von der Künstlerin getroffene Wahl schuld trug. Die „acht altjapanischen Gedichte", komponiert von Max Merz, erwiesen sich als höchst fragmentarische Stücklein, sozusagen „Ansichtskartenlieder", für die man sich selbst bei so meisterhafter künstlerischer Vermittlung kaum interessieren konnte. Aus der langen Reihe der Solistenkonzerte seien genannt die Liederabende von Else Thamm, Dr. Ludwig Wüllner, der Reger-Abend von Sanna van Rhyn und Theodor Werner, einem sehr begabten Baritonisten, der sich den trefflichen Cellisten Joh. Smith als künstlerischen Helfer herangezogen hatte; ferner das dritte Nachmittagskonzert der Herren Giessen und Sittard, ein sehr beachtenswerter Klavierabend von Leonid Kreutzer

und ein Konzert der ausgezeichneten Geigerin Mary Hall und des rühmlichst bekannten Pianisten Percy Sherwood. Nicht vergessen sei auch das historische Konzert des Mozartvereins, in dem alte Kompositionen auf alten Instrumenten (Kielflügel, Viola d'amore, Gamba) vorgetragen wurden; ein ganz aparter und für unsere der feinen Wirkungen so sehr entwöhnten Ohren höchst wertvoller Genuss. Über die Kammermusikabende des Petri-Quartetts und des Bachmann-Trios kann ich zu meinem Bedauern nichts berichten, weil beide Vereinigungen für mich keine Karten übrig haben. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Henri Marteau und Willy Rehberg vollzogen die Weihe des stilvollen, vornehmen Ibach-Saales, indem sie u. a. Schumanns a-moll- und Brahms' G-durViolinklaviersonaten in grosszügiger Ausführung boten; auch Klaviersoli zeigten, dass die Akustik des intimen Raumes bestens geriet. Der Gesangverein verrichtete eine Grosstat mit der begeisterten Aufführung des Requiem von Verdi unter Leitung von Walter La Porte. Am Buss- und Bettage brachte F. C. Hempel in seinem Orgelkonzerte als Neuheiten die Orgelphantasie „Die Geburt Christi" von O. Malling, eine c-moll Orgelsonate von Guilmant und eine von Dietrich-Köln gespielte Sonate für Soloviolinе von Reger. Im dritten Konzert des Musikvereins, einem Brahmsabend spielte Elly Ney das B-dur Konzert in genialer, grosszügiger Auffassung mit glänzendem Erfolg. Ein Liederabend von Antonie Kölchens mit nur modernen Liedern von G. Mahler, W. Rabl, A. Mendelssohn, R. Strauss, Kahn, Weingartner, Schillings, Reger u. a., unter Mitwirkung der vortrefflichen Pianistin Julia Röhr, fand ungemein lebhaften Anklang. A. Eccarius-Sieber

HAMBURG: Es ist bei uns im Konzertleben wie überall: zählt man die Konzerte, so erhält man Ziffern, dass man staunen möchte ob der Menge von Talent. Aber wägt man sie ab, dann kommt man immer wieder zu der alten Jeremiade, dass viel und schlecht im lieben Vaterland musiziert wird. Und wenn nicht gerade schlecht, dann doch nicht so gut, dass es nicht vollkommen überflüssig wäre. Im übrigen sind es immer dieselben Erscheinungen, an deren Auftauchen sich grosse und erfreuliche künstlerische Erinnerungen knüpfen: ein paar weltbekannte Dirigenten, paar Pianisten, Sänger und dann der endlose Schwarm der Mittelmässigkeit, an die man sich gewöhnt hat oder langsam erst gewöhnen soll. Einige neue Namen mögen hier genannt sein: die Komtesse Helene Morsztyn gab einen zweiten Klavierabend und erweckte mit ihrem temperamentvollen, individuell gehaltenen Spiel die allerbesten Hoffnungen. Dass sie den Mut hatte, manches direkt falsch zu machen, erhebt sie von vornherein über die, die in ewiger Abhängigkeit nie dazu kommen. Die aber auch daher niemals etwas besser als richtig machen. Ella Müller-Rastatt, eine hier schon gut eingeführte Sängerin, erwarb ihrer sorgsam und stimmungsvoll gestaltenden Künstlerschaft durch einen Liederabend zahlreiche neue Freunde. Und es sind nicht die schlechtesten Musikfreunde, die einer so stillen, diskreten und doch innerhalb einer subjektiven Auffassung schöpfenden Künstlerschaft ihre Teilnahme gönnen. Der Cäcilienverein unter Spengel gab sein erstes Konzert. Ein gemischtes Programm und scheinbar auch eine gemischte Freude, es anzuhören. Über die Wiedergabe von Strauss' 16stimmigem Chor op. 34 Nr. 2 hörte und las man wenigstens allerlei recht „üble Dinge". — Im benachbarten Altona gab die Singakademie unter Felix Woyrsch ihr erstes Konzert: Haydn's „Schöpfung" mit einer brillanten, schwungvollen Chorleistung, doch leider wenig befriedigenden Solisten. Dass ein so exzellenter Musiker wie Woyrsch in Altona, also eigentlich jenseits der Welt der Musik, sein Leben verbringt, bleibt für die Kunst allemal bedauerlich. Heinrich Chevalley

KÖNIGSBERG i. Pr.: Susanne Dessoir, die anmutvolle, hat uns mit einem Volks- und Kinderliederabend beglückt, Alfred Reisenauer machte aus eigner Kraft aus dem dritten Künstlerkonzert eine Gedächtnisfeier für Schumann; er spielte schöner als je. Sein Nachfolger war Frederic Lamond als geistgewaltiger Ausleger von Beethoven und Brahms (Paganini-Variationen!), sowie von Chopin (dessen Ges-dur Walzer aus op. 70 durch ihn zu einem gemütvollen Biedermeierstück wurde) und Liszt; zwischendurch bot der feinabgestimmte Königsberger Frauenchor mit Hausburg a cappella-Quartette, darunter von Berneker und Volksliederbearbeitungen des Dirigenten. Das zweite Symphoniekonzert unter Brode wurde durch die Mitwirkung von Felix Senius ausgezeichnet; eine passable Ausführung der e-moll Symphonie von Tschaikowsky stand im Mittelpunkte des Abends; das dritte Konzert brachte die neunte Symphonie von Beethoven, die wir erst im Mai in einer erschütternden Aufführung unter Wendel gehört hatten, in einer sich nur im Soloquartett übern guten Durchschnitt erhebenden Art: das Quartett wurde vom Berliner Vokal-Quartett (Grumbacher, Culp, Reimers, Eweyk) gesungen und zwar bis auf den zu schwachen, unheldischen Tenor vortrefflich. Das Wendelsche Quartett (Wendel, Hedwig Braun, Binder, Herbst) begann seine Kammermusikabende mit einer prächtigen Wiedergabe von Beethovens f-moll Quartett op. 95. Besondere Erwähnung verdient das 1. Konzert des Musikvereines, der unter Wendel ein Programm von Händel, Bach, Haydn und Mozart in stilechter und packender Weise spielte. Die Musikalische Akademie führte am Totenfest unter Schwalms Leitung Bernekers Kantate „Christus, der ist mein Leben" auf und gewann damit dem unerkannten Meister viele neue Freunde, die ob der Kraft und Schönheit des Werkes erstaunt waren. Der Verein der Liederfreunde feierte mit einer Reihe schöner Festkonzerte unter Wendels Direktion sein 50jähriges Jubiläum; an einem dieser Konzerte sang er einen neuen Chor mit Orchester von Wendel auf Platens „Grab im Busento", den ich leider nicht selbst habe hören können, der mir aber als sehr wirkungsvoll geschildert wird. Paul Ehlers

LEIPZIG: Das neunte und das zehnte Gewandhauskonzert brachten trefflich vorbereitete und schön gelingende Erstaufführungen von Max Regers kunstreich-liebenswürdiger G-dur Orchesterserenade op. 95, deren melo-

discher Vergangenheitsschimmer warm in die Gegenwart hinausleuchtet, und von Camille Saint-Saëns' c-moll Symphonie op. 78 mit Orgel (Paul Homeyer), deren kalten Gegenwartsklängen keine Zukunft beschieden sein dürfte. Dazu gelangten durch Prof. Nikisch und das Gewandhausorchester in einem Falle Haydns C-dur-Symphonie „Le Midi", im anderen die D-dur Serenade op. 11 von Brahms zu ansprechender Wiedergabe, und wie im neunten Konzerte Teresa Carreño als bravouröse Spielerin des wenigsagenden d-moll Konzertes von Mac Dowell und einiger Solostücke von Schubert und Schubert-Liszt in alter Weise interessieren konnte, so rief im zehnten der Thomaner-Chor mit dem sehr klangschönen Absingen zweier Chorsätze aus Berlioz' „L'enfance du Christ" (Tenorsolo: Oskar Noë) und des vom dirigierenden Thomaskantor Prof. Schreck wirksam für a cappella-Chor komponierten Goetheschen „Hochzeitsliedes" freudige Begeisterung wach. In der dritten Gewandhauskammermusik, zu deren Ausführung sich den Herren Wollgandt, Herrmann und Klengel Josef Blümle als tüchtiger zweiter Geigenpartner zugesellt hatte, erklangen in rühmenswerter Weise Schuberts a-moll Quartett, Beethovens c-moll Streichtrio und Tschaikowsky's D-dur Quartett. Das sechste Philharmonische Konzert war mit der Egmont-Ouverture, dem von Emil Pinks allzu willkürlich aber nicht ohne Wirkung vorgetragenen „Liederkreis an die ferne Geliebte", der dritten Leonoren-Ouverture und der IX. Symphonie ganz als Beethoven-Abend angelegt worden, und diesem allzukühnen Unterfangen ist insofern Erfolg beschieden gewesen, als wenigstens die Wiedergabe der Egmont-Ouverture, des Scherzos und des Adagios der Symphonie sowie auch des unter solistischer Mitwirkung von Hildegard Börner, Grete Steffens, Emil Pinks und Alfred Kase und unter rühmenswertester chorischer Mitbeteiligung der „Halleschen Neuen Singakademie" ausgeführten Schlusssatzes Hans Winderstein und seinem Orchester insoweit gerieten, dass sich die grosse Hörermenge der Grösse und Erhabenheit dieser ganz ungemeinen tondichterischen Konzeptionen bewusst werden konnte. Lediglich als Komponisten konzertierten Ignaz Waghalter, der mit gediegen ausgearbeiteten Kammermusikwerken und hübschen Liedern zu interessieren vermochte, und der noch aus dem Lisztschen Künstlerkreise herstammende Prof. Alexander Winterberger, dessen ausdrucksinnige Gesangskompositionen sehr beifällig aufgenommen wurden. Bei Waghalter wirkten Tilly Erlenmeyer, Wladislaw Waghalter, Carl Schauer, Carl Wendel und James Bruce mit, bei Winterberger die Sopranistin Magdalena Eckardt und der Baritonist Willy Scriba. Ein Konzert der Pianistin Mathilde Pabst raubte den Hörenden allen Glauben an Unfehlbarkeit, den man aber tags darauf wiedergewinnen konnte, da Josef Pembaur in etwas weichlicher aber durchaus kunstfertiger und kunstvornehmer Weise die Klavierkonzerte in d-moll von Mozart, in f-moll von Chopin und in A-Dur von Liszt spielte, bestens begleitet von dem durch seinen Bruder Karl Pembaur, den Dresdner Hoforganisten und Liedertafeldirigenten, geführten Winderstein-Orchester. Freude und Entzücken riefen die Damen Hildegard Homann, Gertrud Bergner, Anna Lücke und Sophie Lücke mit ihrem ebenso klangreinen als fein abgetönten a cappella-Singen hervor, und mit trefflicher Wirkung fügte Konzertmeister Edgar Wollgandt zwischen die Vorträge von alten Madrigalen und neueren Frauenquartetten von Brahms, Schubert-Herrmann u. a. m., begleitet von Anatol von Roessel, die A-Dur Sonate von César Franck und Konzertstücke von Spohr und von Wieniawski ein. Ludwig Wüllner experimentierte diesmal an Schumannschen Liederknospen und vermochte durch die ausserordentliche Gewalt seiner Autosuggestion einige davon zu vollem Erblühen zu bringen.

Arthur Smolian

MANNHEIM: Die dritte Akademie des Hoftheaterorchesters brachte als Novität Max Regers Serenade mit geteiltem Streichorchester und relativ — im Vergleich zur Sinfonietta — einfacher Besetzung. Das in seiner Arbeit hochinteressante Werk ist in seinen Themen etwas kurzatmig, in seinen Sätzen zu langatmig ausgesponnen. Eine blühende Schönheit leuchtet aus dem Werke, dessen Frische in den kürzern Sätzen besonders wohltuend empfunden wird. Eine tüchtige Wiedergabe des „Zarathustra" von Strauss brachte Hermann Kutzschbach und dem Orchester viel Ehren. Valborg Svärdström erwies sich als treffliche Sängerin, doch nicht als jenes Unikum, als das sie die Reklame einzuschmuggeln suchte. Hübschen Erfolg hatte auch ein Konzert der vier Schwestern Svärdström. Die vierte Akademie war fast ein Bossi-Abend. Der Meister spielte Orgelstücke von Martini, Frescobaldi, Corelli und Porpora, sowie eine symphonische Etüde eigner Komposition, dazu den Orgelpart seines Konzerts mit Orchesterbegleitung und versetzte das Publikum durch ungewöhnliche Technik und ein verblüffendes Kombinationsvermögen, das der Orgel einen grossen Teil ihrer Starrheit nimmt, in Begeisterung. Als sehr begabter Komponist und gestaltungstüchtiger Dirigent erwies sich Bossi in seiner Suite für Streichorchester, einem Werke von quellfrischer Erfindung und bedeutungsvoller Arbeit. Eine Symphonie von Sgambati (D-dur) brachte Kutzschbach zu Ehren; italienisches, leichtflüssiges Blut pulsiert in allen Sätzen, doch vermisst man den Ernst und die Grösse in den Ecksätzen. — Mit der Aufführung von Händels „Belsazar" erntete der Musikverein unter Kutzschbach reichen Erfolg. — Der Lehrergesangverein brachte Hegars „Herz von Douglas" und Hutters Hymne „An den Gesang" zur erfolgreichen Erstaufführung, der Philharmonische Verein bot einen glänzenden Abend durch Berufung der „Böhmen", die Smetana und Dvořak spielten und von Julia Culp, die an Schubert- und Wolfliedern ihre grosse Kunst zeigte.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst hat sich die Ortsgruppe des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" erworben durch die Aufführung Bachscher Kantaten (darunter die Reformationskantate) im Odeon; die vereinigten Chöre des Porgesschen- und

des Orchester-Vereins nebst dem Orchester der letztgenannten Vereinigung bildeten, hingebungsvoll dirigiert von Felix Mottl, ein sehr erfreuliches Ensemble; auch die Solisten (die Damen Noordewir-Reddingius und Schnaudt, die Herren Hess und Dr. Felix von Kraus) liessen keinen Wunsch unerfüllt, und so nahm man erhebende und unvergessliche Eindrücke von der nimmeralternden Grösse der Bachschen Kunst mit hinüber ins gewöhnliche Konzertleben. Dieses brachte uns zwei gute Volkssymphoniekonzerte unter Stavenhagen mit einer feinziselierten Wiedergabe von Mozarts g-moll Symphonie, ferner der Wiederholung von Brahms' Doppelkonzert op. 102 durch Felix Berber und Julius Klengel, und einer im ganzen vorzüglichen Aufführung der neunten Symphonie von Bruckner. Ausserdem gab es zwei Abende mit dem Kaim-Orchester, die ihres Programmes wegen bemerkenswert sind. Der erste war ganz Novitäten gewidmet und stand unter der verdienstvollen Leitung von Gustav Drechsel; am meisten sprach unbedingt Anton Beer-Walbrunns Zwischenspiel aus seiner Oper „Don Quijote:" „Ritt Don Quijotes und Sancho Pansas durch die schwarzen Berge" an durch die Erfindungskraft und die künstlerische Ehrlichkeit, die sich darin offenbarten. Als tüchtigen Komponisten aus der Schule Rheinbergers zeigte sich der Münchener Eduard Lerch in seiner dritten Symphonie in c-moll; am wenigsten vermochte Heinrich Wottswas symphonisches Vorspiel (B-dur) über ein „tema ostinato" zu befriedigen. Felix Draesekes entzückende Serenade op. 49 vervollständigte das Programm. In dem zweiten der bezeichneten Konzerte kam unter Direktion von Theodor Spiering zum erstenmal d'Indy's „Symphonie sur un chant montagnard" für Orchester und Klavier zu Gehör, deren einfaches Hauptthema sich, ungemein fein harmonisiert und umgedeutet, durch alle drei Sätze zieht. Ein sehr interessantes Werk, bestechend auch durch seine geschickte Instrumentation, der sich das Klavier weniger als Solo-, denn als richtiges Orchesterinstrument ganz ausgezeichnet einfügt. Hier wie in Liszts Es-dur Konzert erwies sich Rudolph Ganz als prächtiger Pianist von zuverlässigster Technik und zartem Anschlag. Eine böse Enttäuschung bereitete uns dagegen Busoni's leere „Lustspiel-Ouverture." — Dass Messchaerts unvergleichliche Kunst zu singen einen seltenen und hervorragenden Genuss bieten würde, war vorauszusehen; eine sehr angenehme Überraschung aber bildeten die zwei Liederabende von Frau Metzger-Froitzheim. Eine tiefe pastose Stimme von echtem Altcharakter, deren schön ausgeglichene Höhe noch das zweigestrichene as hergibt, ist nicht alltäglich; dabei leistet die Sängerin auch nach der geistigen Seite vielfach Hervorragendes. Eine ungemein weiche und volle Altstimme nennt auch Julia Culp ihr eigen, und ihr Vortrag von Beethoven, Schubert und Wolf war vollendet. Schlichtheit und Tiefe des Erfassens zugleich vereinigte wiederum Tilly Koenen in ihrer Interpretation von Cornelius' „Weihnachtsliedern" und Schumanns „Frauen-Liebe und -Leben;" als grosse und überragende Künstlerin aber gab sie sich vor allem in Brahms' „Vier ernste Gesänge." Nicht vergessen sei ein Liederabend von Nina Faliero-Dalcroze, wenn sie sich auch nicht mit ihren ebengenannten grossen Rivalinnen völlig zu messen vermag. Und auf einem ganz anderen Blatte steht Yvonne de Tréville von der Pariser Opéra-Comique; eine Stimme, die glockenrein und voll bis ins dreigestrichene e hinaufsteigt, eine Koloratur von fabelhafter Vollendung und Durchsichtigkeit, kurz, eine Gesangsvirtuosin allerersten Ranges; aber, aber . . . . Dr. Eduard Wahl

ST. PETERSBURG: Alexander Siloti vermittelte in seinem dritten Abonnements-Konzert die Bekanntschaft mit der „Société de concerts d'instruments anciens". Mit der Versicherung, dass die Vorträge der Künstlervereinigung nach jeder Richtung hin ausgezeichnet waren und im sehr zahlreich erschienenen Publikum das höchste Interesse erweckten, wiederholen wir nur oft Gesagtes. Das vierte Siloti-Konzert bot drei hier noch nicht gehörte Werke: die geistreiche Konzertouvertüre „In the South" von Elgar, Bachs I. Brandenburgisches Konzert und ein Cello-Konzert von E. Moor, sonst noch R. Strauss' „Macbeth", Schumanns Cello-Konzert und Kol-Nidrei von Bruch. Auf Pablo Casals Wundertaten konzentrierte sich selbstverständlich das Hauptinteresse. In einem Kammermusikabend bescherte uns der unvergleichliche Cello-Meister zwei Novitäten, eine Sonate für Klavier (Siloti) und Cello von Moor, eine Suite für Cello-Solo von Bach, ferner Rachmaninows Sonate für Klavier und Cello und Glazounows I. Klaviersonate, von Siloti glänzend gespielt. — Im zweiten von dem Klavierfabrikanten C. M. Schröder arrangierten Symphoniekonzert erschien Josef Hofmann, dessen Anziehungskraft und Beliebtheit sich hier ungeschwächt erhalten haben. Sein neues Klavierkonzert No. 2 trug einen kräftigen Erfolg davon, weniger allerdings als besonders gelungenes Werk, sondern weil es der Komponist mit grosser Bravour und Eleganz spielte. Von grösseren symphonischen Werken gelangten unter Oskar Frieds tüchtiger und einsichtsvoller Leitung Beethovens „Fünfte" und R. Strauss' „Tod und Verklärung" zur Aufführung. Die Mitwirkung des hiesigen Dirigenten S. Abbakumow im dritten Konzert der Firma Schröder ist dem Umstand zuzuschreiben, dass Dr. Ernst Kunwald, dessen Erscheinen ursprünglich vorgesehen war, noch vor Beginn der Proben absagen liess. Abbakumow, ein Absolvent des hiesigen Konservatoriums und später Schüler Nikischs, blieb dem anspruchsvollen Programm, das auch Liszts „Les Préludes" und Kalinnikows g-moll Symphonie aufwies, viel schuldig und wird auch über seinen Misserfolg kaum im Zweifel gewesen sein. Glücklicherweise erschien Gerardy und begeisterte das Publikum durch den Vortrag von Saint-Saëns' Konzert und die hier zum erstenmal gehörten symphonischen Variationen von Boëllmann. — Das Orchester der Hofoper erledigte ihren ersten russischen Symphonieabend mit einem auf Tschaikowsky's Geburtstag Bezug nehmenden Programm. Neben der „Pathétique" und „Francesca da Rimini" verzeichnete es das I. Klavierkonzert in einer ausgezeichneten Wiedergabe durch Siloti. Das zweite russische Symphoniekonzert war dem Gedächtnis Stassows geweiht und brachte folgende ihm gewidmete Werke zu Gehör: Präludium von Glazounow, Balakirews Ouvertüre

„König Lear", Rimsky-Korssakows „Scheherazade", Mussorgski's „Sonnenaufgang" aus „Boris Godunow", Ljadows „Baba Jaga", Tschaikowsky's Ouvertüre zu Shakespeare's „Sturm" und Glazounows „Festmarsch" (komponiert gelegentlich des 50jährigen Jubiläums des verstorbenen Kunstkritikers). Felix Blumenfeld leitete beide Konzerte mit vollkommenster Beherrschung aller technischen Details und wahrhaft im Geiste der Komponisten. — Das Petersburger Streichquartett hat bis jetzt drei sehr erfolgreiche Konzerte gegeben, in denen Annette Essipow, Siloti und F. Blumenfeld als Solisten teilnahmen. Bernhard Wendel

STRASSBURG: Die Abonnementskonzerte stehen im Zeichen der Gast- und Probedirigenten. Der Pfälzer Direktor Ph. Bade zeigte sich in H. Wolfs liebenswürdiger „Italienischen Serenade" und Dvořak's etwas yankeehafter „Aus der neuen Welt"-Symphonie als sichere und korrekte musikalische Persönlichkeit. Mehr Rasse, Schwung und Eigenart bewies Dr. Radecke u. a. in „Tod und Verklärung" und Beethovens Fünfter. — Der hiesige Kapellmeister Fried machte uns mit Boehe's „Odysseus Ausfahrt" bekannt, Programmusik aus einem „Straussenei" geschlüpft. Solisten waren ein mässig anmutender Pariser Pianist Delafosse, der etwas robuste russische Geiger Barmas und der dem hiesigen Konservatorium entstammende Klavierspieler Rudolph Ganz, vorläufig mehr Virtuose als Künstler, der auch im Tonkünstlerverein einige verstiegene Debussy's zum besten gab, bzw. die Hörer damit hielt! — Für Kammermusik sorgt, bisher leider ohne durchschlagenden Erfolg, das städtische Quartett, dessen Primgeiger (Schuster) zu dick aufträgt, und das jetzt in Wetmore einen aussichtsvollen Bratschisten bekommen hat, ferner die neulich erwähnte Triovereinigung, die u. a. die gehaltvolle Cellosonate von Thuille brachte, und der Tonkünstlerverein. Hier exzellierte das Pariser Quartett (Hayot) u. a. mit dem eigenartigen Werk von Debussy, dem neupariser Tonimpressionisten; die Münchener Vereinigung für alte Instrumente (im Rokokokostüm!) konnte es nur zu einem Absonderlichkeitserfolg bringen: Leichen, wie den noch hinter der Zither rangierenden Federkielflügel soll man nicht galvanisieren. Pugno erfreute durch glänzende Lisztechnik und ärgerte durch schnöde Verhetzung der Klassiker; dabei stellte sich ein Teil der hiesigen Banausen auf Seite des Beethoventöters gegen die den Meister schützende Kritik. Einen prächtigen Abend bot Reger, der diesmal nicht als Übermensch erschien, und mit dem trefflichen Marteau in seiner „Suite im alten Stil" sich reproduktiv wie produktiv in gleich günstigem Lichte zeigte. Die zierliche Marie Buisson vervollständigte die erfreulichen Eindrücke des Abends, den uns das Konzertbureau Salter, das leider nach Berlin übersiedelt, als Abschiedsgabe verehrt hatte. — Prof. Münch exekutierte mit dem Wilhelmer Chor vier zum Teil neu herausgegebene Bachkantaten mit Maria Philippi als hervorragendster Solistin. Im Männergesangverein (Dirigent Frodl) hörte man als Solisten den vorzüglichen Cellisten Klengel-Leipzig und die hiesige Altistin Margarete Altmann-Kuntz, die auch in einem eigenen Liederabend, von dem Unterzeichneten begleitet, besonders mit Cornelius' Weihnachtsliedern und den Wagnerschen fünf Gesängen allgemeinen Anklang fand. — Die zum Teil recht achtbaren Darbietungen einiger Dilettantenvereine: Orchesterverein mit einer Symphonie des Franko-Elsässers Rehe, „Philharmonie" mit einer hübschen Symphonie von dem Lothringer Gouvy, Männergesangverein Argentina trugen zur Ergänzung des zwar regen, aber doch des grossen Zuges zumeist entbehrenden Strassburger Musiklebens bei. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Angesichts der gehaltreichen Fülle des Konzertlebens muss mein Bericht heute auf alles verzichten, was nicht irgendwie hervorragt oder anregt. Im ersten Symphonieabend leitete Pohlig zum zweitenmal die Fünfte Bruckners, die einen Segen grosser Gedanken und mächtiger Entwicklungen herniederströmt; prüfe meine Empfindung, wer des Klavierspiels mächtig ist. Ferner erlebte Berlioz' „Phantastische Symphonie" eine klanggesättigte Ausführung. Liszts „Orpheus" erschien im ersten Solistenabend, in dem Marteau Jaques-Dalcroze's Violinkonzert einführte. Bach, Haydn, Mozart, Schubert waren bisher auch vertreten. — Seyffardt, der schon manch wertvolle Neuheit vermittelte, machte im Neuen Singverein mit dem interessanten „Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné bekannt; 200 Kinder wirkten mit. Schon ist eine Wiederholung angesetzt. Rückbeil brachte im Schubert-Abend des Orchestervereins die zweite Symphonie (B-dur) als örtliche Neuheit. Des Werkes, nicht der Aufführung wegen (diese war herzlich schlecht), sei Beethovens grosse Messe genannt, die S. de Lange im Verein für klassische Kirchenmusik dirigierte. Dr. K. Grunsky

WIESBADEN: Unter den Werken, die Kapellmeister Afferni im Kurhaus bisher zu Gehör brachte, interessierte am meisten die D-dur Symphonie von G. Sgambati: sie ist ausgezeichnet durch minutiöse Abrundung der Form, lebensvolle Wärme des Inhalts und feinsinniges orchestrales Kolorit. Durch die ersten Sätze geht ein ernst-melancholischer Zug, der in der „Serenata", einem Andante von köstlicher, echt romanischer Grazie, froheren Empfindungen weicht und in dem frisch aufstrebenden Finale vollends überwunden ist. Sehr geschmackvoll ausgefeilt brachte Afferni auch einige kleinere Stücke von J. Sibelius zur Wiedergabe: „Musette" und „Elegie" aus einem Christian IX.-Drama und „Valse triste" aus dem Kuolema Drama. Sibelius stellt unsere literar-historischen Kenntnisse immer auf ganz verzweifelte Proben! Seine Musik ist allgemeiner verständlich. Einer im letzten Konzert angeführten „Suite Romantique" von V. Herbert vermochte man bei der Dürftigkeit der Erfindung und der lärmenden protzigen Instrumentation nur wenig Geschmack abzugewinnen. Grössten Erfolg unter den Solisten des Kurhauses errang bisher E. Sauer mit einem effektvollen Klavierkonzert eigner Komposition. — Im „Künstlerverein" entzückte das Wiener Rosé-Quartett durch vornehme und klangschöne Wiedergabe bewährter Meisterwerke, während das „Russische Trio" (Vera Maurina und die Gebr. Press) namentlich in Werken von P. Juon und A. Arensky durch Frische und Verve der Darbietung exzellierte. Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Vervollständigung der Schubert-Porträts unseres ersten Schubert-Heftes lassen wir diesmal fünf weitere Bilder des Meisters folgen. Zunächst die Wiedergabe des berühmten Kniestückes, Aquarell, von Aug. Wilh. Rieder. Das Blatt ist links von Rieder bezeichnet und mit „May 1825" datiert. Rechts sieht man Schuberts Namenszug. Unter diesen Worten ist von fremder Hand Rieders Autorschaft bestätigt und Schuberts Todestag beigefügt. Das Schubert-Porträt von L. Kupelwieser, Brustbild en face, trägt die Unterschrift „Franz Schubert — Am 10. July 1821" und ist sicher das beste Schubert-Porträt Kupelwiesers. Gleichfalls von Kupelwieser stammt der Ausschnitt aus dem Aquarell „Gesellschaftsspiel in Atzenbrugg". Das Aquarell zeigt Schobers Gäste auf der Besitzung seines Oheims in Atzenbrugg, wie sich die Damen und Herren an einer Art Charade „Der Sündenfall der ersten Menschen" ergötzen. Schubert sitzt links vor einem Klavier, mit der linken Hand Tasten anschlagend. Das Bild trägt die Jahreszahl 1821. Das Original des Schubert-Porträts von Franz Weigl, Brustbild in Aquarell, ist verschollen; unsere Beilage gibt eine photographische Teilaufnahme wieder, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde befindet. Als letztes Bild des Meisters bringen wir eine Profilskizze des Schubert-Kopfes von Moriz v. Schwind. Ausführliche sachliche Erläuterungen zu diesen Porträts finden sich in O. E. Deutsches ausgezeichnetem Schubert-Brevier.

Das nächste Blatt stellt die ehemalige Vorstadt Lichtenthal in Wien dar, Schuberts engere Heimat. Die Vorlage, eine Photographie, stammt aus dem Jahre 1868, wo dieser ganze Stadtteil noch so ausgesehen hat, wie zu Schuberts Zeit. Die Kirche, die mitten im Häuserbilde zu sehen ist, ist die Lichtenthaler Pfarrkirche, zu deren hundertjährigem Jubiläum im Jahre 1814 der 17jährige Schubert seine erste Messe (F-dur) schrieb. Sie wurde hier auch im Herbst 1814 aufgeführt. In Lichtenthal hat Schubert bis zu seinem 20. Lebensjahr sein Heim gehabt (die Konviktszeit ausgenommen). Hier verbrachte er sein Knabenalter, hier war er drei Jahre lang Schulgehilfe seines Vaters. Wir verdanken Bild und Mitteilungen Herrn Dr. Eusebius Mandyczewski in Wien.
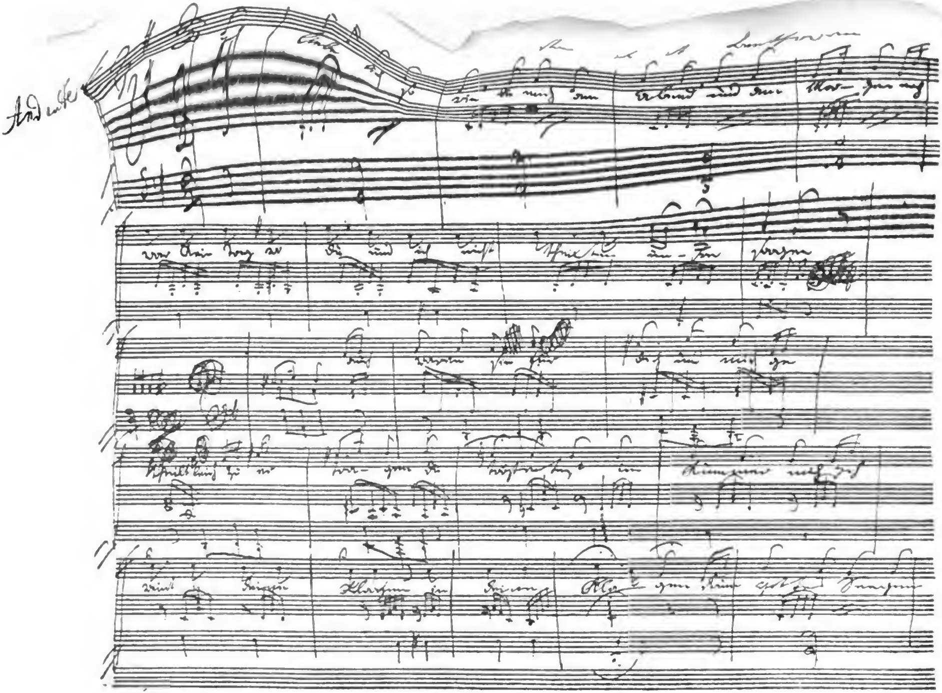
Schuberts Klavier, Federzeichnung von Moriz v. Schwind. Das Instrument stammt aus der Fabrik von Konrad Graf und wird noch heute im Schubert-Zimmer des Wiener städtischen Museums verwahrt.

Das Beethoven-Schubert-Brahms-Autograph, das wir auf den nächsten vier Blättern wiedergeben, ist wohl eines der seltensten und eigenartigsten musikgeschichtlichen Dokumente: enthält es doch auf der einen Seite eine Komposition Beethovens, auf der andern eine solche Schuberts und ist überdies mit einem Vermerk von der Hand Brahms' versehen, der es 1893 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte. Leider war es nicht möglich, über die Herkunft dieses merkwürdigen Stückes, auf dessen letzter Seite sich seltsamerweise augenscheinlich die Einführung eines Kindes in die Anfangsgründe der Notenschrift bezweckende Notenbeispiele befinden näheres in Erfahrung zu bringen.

Es folgt ein Blatt mit hochinteressanten Schubert-Medaillen aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

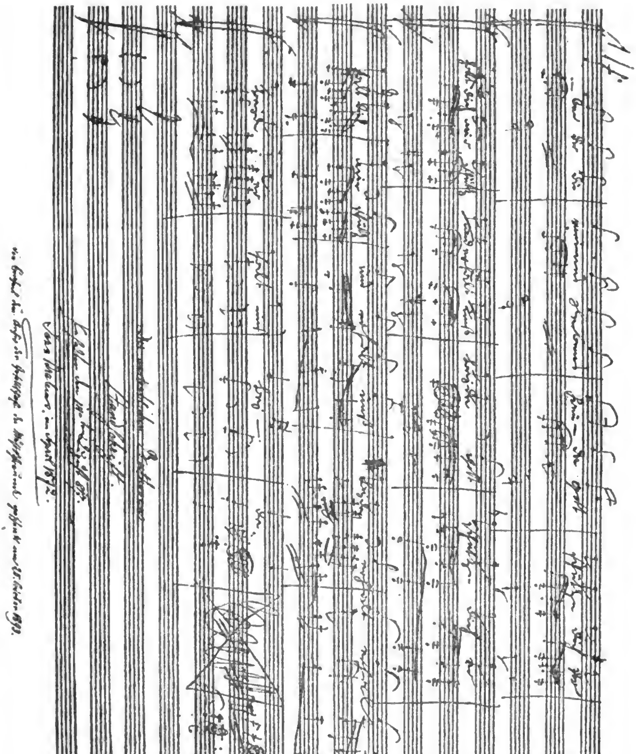
Über die Schubert-Karikatur bitten wir den Leser, im Artikel von O. E Deutsch das nähere nachzulesen.
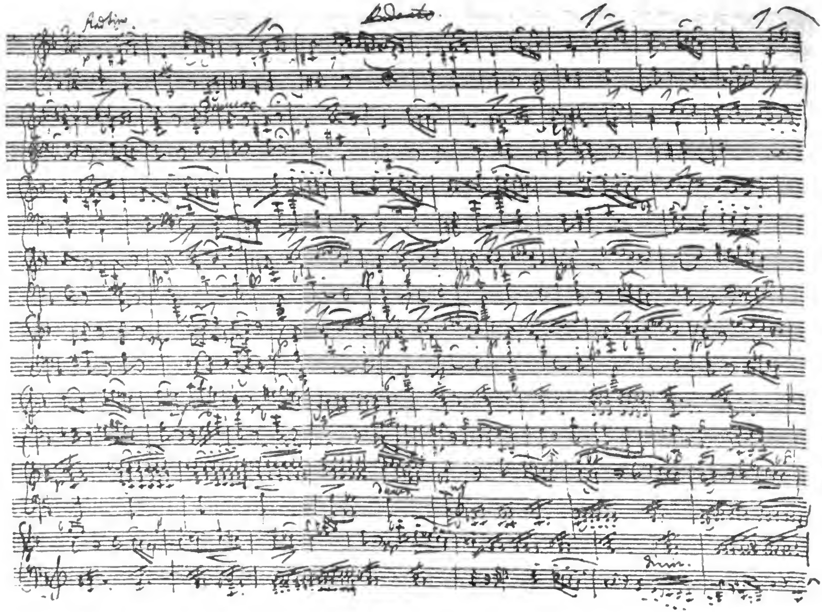
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.
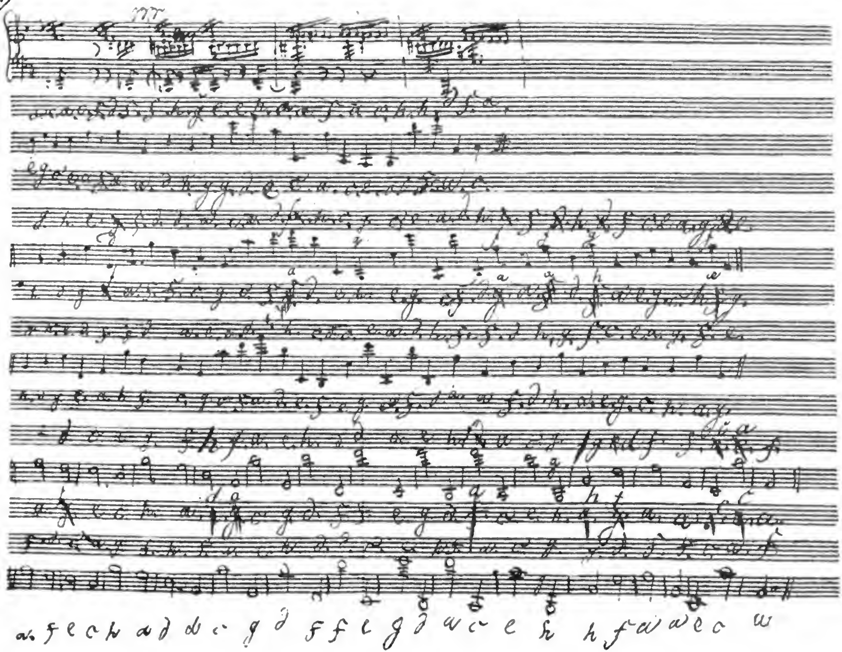


Hans Makart, Wien, phot.

EIN AUS DEM BESITZE VON BRAHMS STAMMENDES BEETHOVEN-SCHUBERT-AUTOGRAPH




Andante.

2./





VI. 8

SCHUBERT-PORTRÄT
Aquarell von W. A. Rieder



SCHUBERT-PORTRÄT
Bleistiftzeichnung von L. Kupelwieser

VI. 8



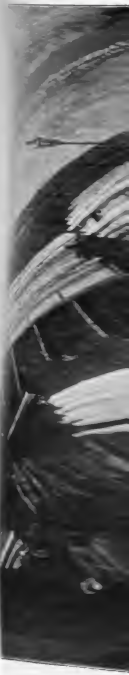
GESELLSCHAFTSSPIEL IN ATZENBRUGG
Ausschnitt aus dem Aquarell von L. Kupelwieser



SCHUBERT-PORTRÄT
Teilaufnahme eines verschollenen Aquarells von F. Weigl









SCHUBERT-KOPF
Bleistiftskizze auf Gyps von M. von Schwind

VI. 8



SCHUBERT-KOPF
Bleistiftskizze auf Gyps von M. von Schwind

VI. 8



VI. 8

DIE EHEMALIGE WIENER VORSTADT LICHTENTHAL
Schuberts Geburtsort



SCHUBERTS KLAVIER
Federzeichnung von M. v. Schwind

VI. 8



Hans Makart, Wien, phot.

SCHUBERT-MEDAILLEN
Im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

VI. 8



VI. 8

EINE WIEDERGEFUNDENE SCHUBERT-KARIKATUR

DIE MUSIK



Richard Strauss: Salome

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 9

Erstes Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

Paul Marsop
Italien und der „Fall Salome"
Nebst Glossen zur Kritik und Ästhetik

Dr. Alfred Ebert
Briefe Agostino Steffani's
an die Königin Sophie Charlotte von Preussen

Namen- und Sachregister zum 21. Band der MUSIK
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

ITALIEN UND DER „FALL SALOME“

NEBST GLOSSEN ZUR KRITIK UND ÄSTHETIK

von Paul Marsop-München

I

Richard Strauss hat Unglück gehabt. Vielleicht zum ersten Male seit dem Beginn seiner glänzenden Laufbahn.

Das Frühleben der „Salome“ liess sich vortrefflich an. Im Dresdner Opernhause bestand das Werk seine Feuerprobe. Elb-Florenz ist ein ausserordentlich angenehmer Ort, wo man ungestört fördersame Ausstellungen veranstalten, fruchtbringende Tagungen abhalten, vielversprechende dramatische Schöpfungen auf ihren Kern prüfen kann. Es gibt dort Hofbeamte, Rentiers, Amerikanerinnen, zahlreiche Sachsen, und zwar von der behaglich-wohlwollenden Art, die schon in guter Fühlung mit Süddeutschland steht — alles entgegenkommende, liebenswürdige Leute, die es sich daran genügen lassen, die besten Sitze im Theater zu be-

Anmerknng. Diese Studie will nnd kann kein Plaidoyer für die ästhetische Unschuld der Stieftochter des Herodes sein, wie sie im musikalischen Drama von Richard Strauss auf der Szene erscheint. Das geniale Stück braucht weder Verteidiger noch Ausleger. Doch der „Fall Salome“, der Fall des Kunstwerkes, das in seiner Wesensart sich als etwas Neues darstellt nnd sich nach der musikalisch-dramatischen Schulgrammatik, Ausgabe von 1882, nicht mehr zensurieren lässt, ist typisch. Ich möchte deshalb versnchen, in der Beleuchtung einiger Entwicklnngsstadien dieses Falles dem denkenden Kunstfreund zu zeigen, wie er dazu gelangen kann, sich vom Urteil der Berufskritik zu emanzipieren. Den verständigen Kritikern, denen wie Lessing das Snchen nach der Wahrheit eine würdigere Beschäftigung deucht als das Plattsitzen von Regeln — ihnen kann es ja nur angenehm sein, die Zahl der Leser sich vermehren zu sehen, die ihre Ausführungen nachzuprüfen fähig sind. Die unverständigen zählen nicht mit. — Vom Strauss'schen Orchester, als von dem zusammengeflossenen Ergebnis einer naturgemäss sich vollziehenden geschichtlichen Evolution nnd einer ganz ausserordentlichen Sonderbegabung, kann ich, in Rücksicht auf den verfügbaren Raum, an dieser Stelle nur ein Weniges sagen. Wer meine staatsgefährlichen Anschauungen in grösserer Vollständigkeit kennen zu lernen Lust hat, den mnss ich auf meine Abhandlung „Zurück zu Mozart?“ verweisen, die die „Süddeutschen Monatshefte“ im Mai 1906 brachten. Ich bin darauf gefasst, auch diesmal wieder als Ketzer verbrannt zu werden; hat man diese Prozedur schon öfters durchgemacht, so ist man daran gewöhnt und findet sie gar nicht unangenehm. P. M.

haupten und eine sympathische, reservierte Staffage zu bilden. Die Ansicht derer, auf die es ankommt, konnte man also auch aus der Aufnahme der Dresdner „Salome"-Aufführung ziemlich rein herausdestillieren.

Nur Schöpfungen eines Beethoven oder Wagner pflegen bei der ersten Wiedergabe glatt durchzufallen. Nur Pariser Zotenpossen, Stücke von Blumenthal, Schönthan oder Philippi und seichte Operetten werden mit einhelligem Beifall aufgenommen. Alles Andere, auch teilweise Bedeutendes, muss mit einer Mischung von Zustimmung und entweder in gesellschafts- und druckfähige Form gekleideter oder bubenhaft ungezogen sich äussernder Ablehnung vorlieb nehmen, je nachdem der Autor Eigenes bringt, je nachdem er es den Hörern in Anknüpfung an Altvertrautes bequem macht oder sie nötigt, sich geistig vorwärtszuhelfen. Am ersten „Salome"-Abend und unmittelbar danach lief alles unerwartet gut ab. Niemand blamierte sich. Die Enthusiasten, die geborenen Draufgänger, zeigten sich massvoll, die Gegner respektvoll. Gründe und Gegengründe wurden mit Anstand, ja mit Geschmack geltend gemacht. Nie zuvor hatte Strauss in gleich hohem Grade die beste der möglichen Genugtuungen gehabt: entgegengesetzt veranlagte Temperamente sich ein Höchstmass von Anerkennung abringen zu sehen. Wie in Dresden, so ging es in Köln, Nürnberg, Graz, Prag und anderen Orten, wo man nur zwei Theater hat und die Szene ernst nimmt: „Salome" arbeitete sich durch Beifall und Widerspruch kräftig weiter, erwies also ihre Lebensfähigkeit. Freunde und Feinde fanden sich darin einig, dass sie erklärten, dem nächsten Bühnenwerk von Strauss mit hochgespannter Erwartung entgegenzusehen.

Da geschah etwas Überraschendes. Die „Salome" hielt ihren Einzug in die Grosstadt — und über Nacht verschwisterte sich mit dem lebhaften Interesse am Kunstwerk als solchem, mit den bisher meist sachlich gehaltenen Erörterungen des Für und Wider die unerfreuliche Sensation. Wie sie sich vordem bedauerlicherweise auch mit anderen, von Hause aus gleichfalls rein auf das Künstlerische gestellten Unternehmungen und Kämpfen verquickt hatte: mit der „Freien Bühne", ihren Nebensprösslingen und Nachkommen, mit den Sezessionsausstellungen, mit den notwendigen, höchst heilsamen, modernen Bewegungen im Kunstgewerbe. Die Geschäftsmacher witterten Beute. Vom richtigen Instinkt getrieben, stachelten sie die für das innere Kulturleben und den geistigen Fortschritt bedeutungslosen Kreise auf, in denen man einzig dem Gelderwerb und der Befriedigung äusserer Eitelkeiten nachgeht. „Salome ist die Saisonmode; schwärmt für Salome, sonst rechnet man Euch nicht zu den ‚Gebildeten!'" Der bis dahin naturgemäss sich allmählich, mit kleinen Hemmungen oder Beflügelungen vollziehende Abklärungsprozess in der öffentlichen Meinung wurde jäh unterbrochen. An Stelle der ehrlichen, mehr zurückhaltenden, und des-

halb um so beweiskräftigeren Würdigungen traten verhimmelnde, überstiegene, auf den Parvenugeschmack berechnete Hymnen, die begreiflicherweise die früher höfliche Gegnerschaft zu schärferem, eigensinnigem Betonen ihres Standpunktes veranlassten, ja sie in den Zorn hineintrieben, der der Vater der Ungerechtigkeit ist. Für blitzdumme Interviews, für albernes, dem Snob und Mob zugeeignetes Reportergeschwätz machte man verwunderlicherweise den Künstler verantwortlich. Er sollte es womöglich darauf abgesehen haben, mit seinem Werk den stammelnden, stümpernden Dekadenten das Wort zu reden, die nur Verfechterinnen der freien Unzucht oder solche Frauen kennen, die mit zwei meistbegünstigten Liebhabern in die Ehe treten.

Das war das erste Missgeschick, das den bisher von Fortuna vielleicht etwas verwöhnten Strauss traf. Till Eulenspiegel, der ein herrlicher Schalk, doch auch ein ganz ungewöhnlich feiner philosophischer Kopf und ein gar phantasiereicher Künstler ist, sollte mit einem Male bis ins Mark „pervers“ geworden sein.

Und doch liess Strauss sein altes Glück auf die Dauer nicht im Stich. Gerade da die Verwirrung zu höchst gestiegen war, konnte man an einen Faktor appellieren, der weder mit falschen, aufdringlich überlauten Straussianern noch mit verärgerten oder „selbstkomponierenden“ Anti-Straussianern auch nur das geringste zu tun hatte. Nämlich an das Ausland. Und zwar an ein Fremdland, das, so feindselig heiss sein nur zeitweilig durch den Interessenzwang gebändigtes, andersartig zusammengesetztes Blut gegen den Deutschen aufwallt, ihm fraglos in der Bedeutung und Reichhaltigkeit des gesamten geistigen und künstlerischen Schaffens als am meisten ebenbürtiger Rival gegenübersteht: an Italien. Dazu an die ernsthafteste Stadt Italiens: an Turin.

Die Turiner haben „Salome“ mit allen Ehren aufgenommen. Nach ihnen insgleichen die Mailänder. Beide haben das Werk in den Augen der künstlerisch Gesinnten rehabilitiert. Sie zeigten uns auch wieder einmal, dass es für Unbefangene allein auf die subjektive Potenz des Schaffenden ankommt, nicht auf irgendwelche besser oder schlechter eingesalzene und im Rauchboden gedörrte Theorie.

Es stand noch mehr auf dem Spiele, als Richard Strauss und sein Geschick in einer für ihn wichtigen Entwicklungsphase. Wer jenseit der Alpen Gehör nebst Bühnensinn hatte und auch über den Horizont Mascagni's und Puccini's hinwegsehen konnte und wollte, der fragte sich: welche Bahnen hat das deutsche Musikdrama nach dem Tode Richard Wagners eingeschlagen?

Die italienische Oper war von eh und je in Deutschland ein gehätscheltes Adoptivkind, das oft mehr Vorteile genoss als der aus dem Ehebett hervorgegangene rechtmässige Leibeserbe; die deutsche erschien in Italien vor der Wagner-Epoche nur als seltener, nicht gerade freudig begrüsster Gast. Die „Entführung" und die „Zauberflöte" sind für den Italiener Musikgeschichte, also nach seiner Auffassung ziemlich trockene Gelehrtenspeise. Desgleichen Webers „Euryanthe" und „Oberon"; der „Freischütz", dem zwischen kahlen Bergen aufgewachsenen Südländer unverständlich wie die ganze deutsche Waldpoesie, geht, pathetisch gestreckt, in grossen Zwischenräumen ein- und ein andermal über die Bretter und wird, als unvermeidliches Anhängsel der feurigen, stets lebhaft beklatschten Ouvertüre, mit kühler Hochachtung aufgenommen. Das gleiche Geschick teilt der „Fidelio"; der Welsche begreift nicht, dass es auch in der Ehe Romantik geben könne. Marschner, der Türhüter an der Pforte des Wagnerischen Reiches, ist auch dem unterrichteten Musikfreund jenseit der Alpen nicht einmal dem Namen nach bekannt. Wagner selbst ergeht es in Italien ähnlich wie in Frankreich. Seine Dramen werden jetzt verhältnismässig oft aufgeführt, weil das einheimische Repertoire mager geworden ist, weil der nationale Stolz dem Auslande gegenüber auch den Schein der Rückständigkeit vermieden zu wissen wünscht, und weil man instinktiv das Bedürfnis empfindet, das gegenwärtig allzu positive, nüchterne Geistesleben des geeinigten Königreiches durch einen Schuss Idealität zu veredeln. Immerhin klingt nun zwar die frei ausströmende Wagnerische Kantilene im Italienischen tausendmal schöner als in dem auf Schritt und Tritt durch Nasenlaute eingeengten Französischen. Nichtsdestoweniger fehlen aber die Grundbedingungen für eine sinn- und wesensgetreue Wiedergabe. Wagner lässt sich ebensowenig übersetzen wie Verdi. Seiner bis ins Kleinste unverrückbar festgefügten Charakteristik, seiner scharf ausgemeisselten Deklamation vermag nur die herbe deutsche Sprache genug zu tun. Und den Sängern, denen der „Hans Heiling", der „Tamino" unbekannt, der „Max" unverständlich blieb, fehlen die notwendigen seelischen Brücken zum „Holländer" und „Siegfried".

Immerhin haben sich die rein technischen Qualitäten neuerer italienischer Wagner-Aufführungen als sehr bemerkenswert erwiesen. Das ist fast ausschliesslich das Verdienst Arturo Toscanini's, der zuerst in Turin und Genua, dann in Mailand und Bologna eine fruchtbare Reformtätigkeit entfaltete. Eine geborene Herrschernatur am Dirigentenpult, ein unerbittlich straffer Rhythmiker, ein feinsinniger Kolorist, der stark Ausladendes und leise Akzentuierendes in einheitlichen Licht- und Schattenwirkungen rein und rund aufgehen lässt. Er erzwang nicht nur Wagnerisch sorgfältige Vorbereitungen des orchestralen Teiles — Wirkungen aus Ursachen; er

arbeitete auch auf ein klanglich-tadelloses Sichverschmelzen des vokalen und des instrumentalen Elementes, auf Deutlichkeit des Dialoges und der gesamten Bühnenvorgänge, auf eine im Geiste des Dramas tätige, den Chor nicht mehr als Füllmasse, sondern als Individualität behandelnde Regie und auf eine stimmungsvolle Inszenierung mit ebensoviel Ausdauer als organisatorischem Geschick hin. In Rodolfo Ferrari, Mugnone, Panizza und Anderen hat er verständnisvolle, wenn auch weniger begabte Nacheiferer gefunden. Die Historie wird in der Darstellung der Geschicke der italienischen Oper nach dem „Othello“ und dem „Falstaff“ einem Toscanini grössere Bedeutung zumessen als den Mascagni und Puccini, den Giordano und Leoncavallo. An allen grösseren deutschen Bühnen leidlich heimisch, muss ich bekennen, in bezug auf Durchsichtigkeit des Stimmgewebes nur unter Felix Mottls und Hans Richters Leitung noch vollkommenere Wagner-Aufführungen erlebt zu haben, als sie mir unter der Direktion Toscanini's in der Mailänder „Scala“ zuteil wurden — Aufführungen, bei denen jeder musikalische Hörer innerlich an dem mitbaute, was sich vor seinen Augen und Ohren abspielte. Gegen sie gehalten, sind die bezüglichen Leistungen der „Grossen Pariser Oper“ und der „Opéra comique“, gelinde ausgedrückt, eine oberflächliche Hudelei.

Was also den Italienern, vornehmlich infolge der zielkräftigen Wirksamkeit Toscanini's, durch ihre Wagner-Darstellungen als tatsächlicher, nicht eingebildeter Gewinn zuwuchs, das waren Einsicht in die magistrale Technik des Wagnerischen Kunstwerkes und ehrliche Freude daran im allgemeinen und Erkenntnis der ungeheuren Machtsphäre der neueren orchestral-symphonischen Entwicklung im besonderen. Letztere hatte für sie um so grössere Bedeutung, als ihnen der typische Symphoniker Beethoven vielfach nur in unzureichender Wiedergabe und Berlioz so gut wie gar nicht bekannt geworden war. Je mehr man nun Wagner, wenn auch in einseitiger Würdigung einzelner Ausstrahlungen seines Genies, schätzen und ehren lernte, um so öfter fragte man: was gedieh in Deutschland nach Wagners Tode zum Blühen, zur Reife? In Humperdincks „Hänsel und Gretel“, dem einzigen Werk eines lebenden deutschen Tonsetzers, das während des letzten Vierteljahrhunderts über die Alpen drang, vermisste man das Moment des Weiterstrebenden, Fortzeugenden, so sehr man sich bemühte, der liebenswerten Persönlichkeit gerecht zu werden — „un savant et un homme de cœur“, sagte zu mir einmal eine gescheite Genueserin. Da traf es sich denn äusserst glücklich, dass den Intellektuellen Italiens mit der Strauss'schen „Salome“ jetzt ein Werk vorgeführt werden konnte, das in mehr wie einer Beziehung gerade die Errungenschaften des gewaltigen Symphonikers und Orchesterfürsten Wagner weiterbildet und steigert. Das ferner, dem Autor bewusst oder unbewusst, zu einem ansehnlichen

Teil sich auch in den Bahnen des modernen Psychologen Wagner bewegt. Auch das kam Strauss in Turin zustatten. Es ist bisher nicht beachtet worden, dass der Bayreuther Meister, in der Formung seiner Charaktere durchaus nationaler Genius, was die Technik seiner Psychologie betrifft einem seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts durch die internationale Kunstentwicklung gehenden bestimmenden Zuge gefolgt ist: das Willens- und Gefühlsleben bis in die zartesten Verästelungen aufzudecken und mit unendlich delikat abgetönten Kunstmitteln widerzuspiegeln. Auch dies können die Romanen an Wagner verstehen; auch dies bewundern sie, schnell und scharf beobachtend, an Strauss, der sich in moderner psychologischer Feindifferenzierung wohl näher an den Dichter des „Tristan", an den unvergleichlichen Schöpfer des Vorspieles zum dritten Aufzuge des „Parsifal" anschliesst als sonst Jemand unter den lebenden Komponisten.

Unsere anderen führenden Geister auf dem Gebiet des neueren Tondramas, ein Pfitzner, ein Schillings, ein Klose zeigen sich hinwiederum dem nationalen Romantiker Wagner enger verbunden. Somit dürfte es erheblich schwerer fallen, für sie im Auslande Boden zu gewinnen, als für Richard Strauss, der eben, wenn ich so sagen darf, in seinem psychologischen Stil sich mehr als Kosmopolit gibt, dazu zwar in seinem Humor, in seiner Naives und Abenteuerliches gern vermählenden Phantastik „tout ce qu'il y a de plus allemand", in seinem Melos, im Gefühlsausdruck dagegen öfters einmal Eklektiker ist.

Das Wort Techniker wird bei uns zulande nur dann mit beifälligem Kopfnicken ausgesprochen, wenn von französischen Malern die Rede ist. Ja, die „könnten" etwas: alle Hochachtung! Betonen deutsche Ästhetiker und Liebhaber, dass ein einheimischer Künstler ein tüchtiger, ein ausserordentlicher Techniker sei, so geschieht das „halb mit Erbarmen", mit Stirnrunzeln, wenn nicht gar mit Achselzucken. Schon vor vierzig und mehr Jahren war das der Fall. Als Bub stellte ich mir vor, ein Techniker sei ein schlimmer, wüster Gesell, weil die Erwachsenen gar so grimmige Gesichter schnitten, sobald sie das Wort in einem Kunstgespräch anwendeten. Etwas später lernte ich dann, der grosse Cornelius — der mit den vielen Kartons, wie wir Kinder sagten — wäre hauptsächlich deshalb zu überragender Berühmtheit emporgestiegen, weil er mancherlei Techniken stolz verachtet oder nicht beherrscht hätte. Ebenso die Nazarener. In ähnlichem Sinne Robert Schumann — nicht der der jugendfeurigen oder wundersam schwärmerischen Klavierstücke und innig schönen Gesänge, sondern der der Symphonieen mit den Leipziger Etiketten. Noch ein wenig später erfuhr ich indessen, dass Meister Dürer und der Meister aller Meister,

Johann Sebastian Bach, so recht aus der „Kunst im Handwerk“ hervorgegangen seien. Da war's denn mit der im Schulzimmer eingeprügelten Bewunderung für Corneliussche Kartons und Schumannsche Symphonieen gründlich vorbei. Als dann Ibsen in Deutschland festen Fuss zu fassen begann, als weiterhin ein Klinger, ein Max Slevogt, ein Richard Strauss vor die Öffentlichkeit traten und die Neunmalweisen der Kritik den Genannten und Anderen gleichsam als Anstandsbrocken der Anerkennung die Worte „guter Techniker“ hinwarfen, da sagte ich mir: jetzt hagelt es wieder einmal Idealismus, Tugend, Treue gegen die unabänderlichen Grundgesetze der Schönheit, deutsches Gemüt, seelische Vornehmheit, unveräusserliche Pflichten, weil die Leute nicht sehen, nicht merken, dass ein gewisser Höhegrad der Technik unter allen Umständen künstlerische, also ideale Werte erzeugt, und weil bei uns Liberale wie Ultramontane, sobald sie sich ausgetobt haben, das heisst, nicht weiter zu toben imstande sind, am Schusterschemel der Kleinkindermoral kümmerlich kleben bleiben.

Die Romanen betrachten ihrerseits Technik und Tugend nicht wie Gewicht und Gegengewicht, die sich wechselseitig in gleichem Abstand vom Himmel und von der Erde halten sollen. Wenn sie ein heikles, etwa auf einer antiken Vase ausgeführtes Bacchantenmotiv bewundern, scheren sie sich den Teufel darum, ob die winkelrechte Kleinstadts-Sittlichkeit daran Anstoss nimmt. Sie wissen aber auch, wieviel Produktives in einer eigenerarbeiteten Technik steckt. Ein schwacher Techniker? Schwerlich ein Künstler. Ein vorzüglicher Künstler? Selbstverständlich ein flotter Techniker. Das ist romanische Auffassung, bedingt durch die Besonderheit der romanischen Begabung. Ein italienischer Essayist kann längere, geistvolle, sachlich erschöpfende Aufsätze über Künstler von solch individuellem technischen Darstellungsvermögen wie Segantini oder den Romancier — nicht den Theaterdichter — d'Annunzio oder den Verdi des „Falstaff“ schreiben, ohne dass er vom „Können“ seiner Helden übermässig viel Aufhebens machte. „Ça s'entend“.

Jedweder Italiener, vom Strassenkehrer bis zum Oberstudienrat, hat das technisch bildende Anschauungsvermögen. Das Wort vom Raffael ohne Hände durfte Lessing nur einem Südländer in den Mund legen. Die welsche Formbegabung ist Gemeingut des Volkes. Eben weil sie das ist, kann der Romane einem germanischen Kunstwerk, dessen Wesenskern ihm unbegreiflich, ja antipathisch bleiben muss, in sozusagen intuitivem Erfassen der Technik bis auf einen ansehnlichen Grad rasch beikommen, und, indem er jene anstaunt und detailliert, am Ganzen Interesse gewinnen. Die italienische Nation stellt sich hier gleichsam als Kollektivgenie einer Einzelerscheinung wie Ibsen oder Menzel an die Seite. Wie ein vorzüglicher Partiturspieler liest der Welsche die Technik eines Ibsen oder

Menzel vom Blatte. „Was bringt dieser Teufelskerl, dieser Wagner, nicht alles fertig!“ ruft Saint-Saëns aus, wenn er die noch tintenfeuchten Partiturblätter des erweiterten Tannhäuser-Bacchanals vom Schreibpulte des Meisters abhebt — ruft es, ohne eine Ahnung davon zu haben, wie Wagner, Don Juan und Faust in einer Person, zu Paris eine grandiose, alles Trieb- und Kunstleben symbolisierend vereinigende, althellenische Vision erlebt. „Was ist Ihr Richard Strauss für ein mordsgeschickter Architekt!“ flüsterte mir ein begabter junger sizilianischer Kapellmeister während einer „Salome“-Probe im Turiner Teatro Regio zu. Den tragischen Dämon, der in dem grossen Dialog zwischen der Prinzessin und Jochanaan webt, der hier Rede und Antwort samt den sie ergänzenden Orchesterstimmen in unerbittlicher dramatischer Logik gegeneinander zwingt: ihn spürt er nicht. Doch was er in verblüffend raschem Ansaugen des Sehnervs am Kunstwerk und am Künstler erfasst hatte, erfassen konnte, das Schöpferische der neuen Technik: das erfüllte ihn mit ehrlicher, enthusiastisch hervorbrechender Bewunderung. Diese brachte er dann auch am nächsten Tage schwarz auf weiss in der Zeitung zum Ausdruck, ohne Wenn und Aber, ohne Häkchen und Widerhäkchen.

Der kritisierende Deutsche meint, es stünde seiner Würde als Richter vom Stuhl übel an, wenn er irgend etwas vorbehaltlos rühme — sei es eine Technik, die zu gestaltendem Hochbau aufsteigt, sei es lyrischer Reichtum des Herzens. Vielleicht spielt auch der Erbfehler, der Neid, ein wenig in unseren kritischen Gepflogenheiten mit. Wie, du erdreistest dich mehr zu haben, als ich? sagt der Sozialdemokrat. Wie, du erdreistest dich mehr zu können, als ich? sagt, — — der Auch-Musikalische. Der Unterschied ist gering.

II

Die Gardine hatte sich über dem Bühnenbilde geschlossen. Halbbetäubt von dem tobenden Beifallsorkan, der mir noch in den Ohren brauste, verliess ich das Teatro Regio. Da trat mir eine hochgewachsene Gestalt in den Weg. „Her zu mir, Dottore!“ Es war einer meiner alten italienischen Freunde, der Marchese Antironi. Ein Edelmann vom Scheitel bis zur Sohle, jetzt um die Mitte der Sechzig. Biegsam wie eine Gerte; von jener treffsicheren Eleganz der Haltung und Bewegung, die den Spiegel verachtet. Unterrichtet, durch Reisen und Schicksale zur Freiheit des Blickes erzogen. Ein wenig spitzig, wie alle gescheiten Florentiner; doch reicht er Einem nie eine Pille, ohne sich vorher einen Glacéhandschuh bis ans Gelenk übergestreift zu haben. Er fehlt bei keinem künstlerischen Ereignisse, das in seinem Vaterlande vor sich geht. „Sind Sie vergeben?“

„Nein, ich müsste mit mir vorlieb nehmen, wenn Sie mich nicht aufgefangen hätten.“ Wenige Minuten später hatten wir uns in einer stillen Weinstube behaglich eingerichtet. Der Asti spumante rechtfertigte seinen Ruf.

Der Marchese zwinkerte mit den Augen, ein sicheres Zeichen dafür, dass er kampflustig war. Als geübter Spieler am Disputierbrett schob er mir den ersten Zug zu: „Was denken Sie von Oscar Wilde?“ Ich parierte. „Hält man in Italien Wilde für einen Dichter?“ Der Marchese lächelte verständnisvoll. „O nein. Auch den Wilde der ‚Salome‘ nicht. Wilde bleibt in jedem Kostüm der formglatte Faiseur. Wenn er den Ton des Hohen Liedes anschlägt, gemahnt er mich an Burne Jones und andere englische präraffaelitische Maler, die sich altflorentinisch drapieren. Anempfundene Kunst.“ „Ganz recht; etwa wie wenn unser Brahms, der wurzelfeste Norddeutsche, Schubertisch oder gar Ungarisch reden will.“ „Dann noch eins: der Teufel der Ironie lässt Wilde niemals los. Er beginnt damit, den typisch orientalischen Salome-Charakter bühnengerecht zu skizzieren — und ist wenige Minuten später an der Karikatur einer halb englischen, halb französischen demi-vierge. Wie können da Ihre Landsleute behaupten, Wilde's ‚Salome‘ sei ein Kunstwerk aus einem Guss?“ „Sie kennen glücklicherweise die demi-vierge nicht. Und das Hohe Lied haben sie in der Schule gelesen, also vergessen. Das wenige poetisch Echte in Wilde wird überschätzt, weil wir selbst gegenwärtig so gut wie gar keine Lyriker besitzen. Wir haben die soziale Lyrik erfunden — Eau de cologne und Maschinenöl — an die wir natürlich selbst nicht glauben. Finden wir darum einen Neueren, der wenigstens am Parnass vorbeistreift, so schenken wir ihm unsere ganze Sehnsucht und Liebe. Sagen ihm auf den Kopf zu, er hätte Lyrisches geschrieben wie Goethes ‚Füllest wieder Busch und Tal‘ — derart mit innerer Musik gesättigt, dass für keinen Tonsetzer der Welt auch nur eine Note hinzuzufügen bliebe. Gütiger Himmel! Wilde und Goethe! Ein geschlossenes, jede Einmischung eines Kollegen von der anderen Fakultät abweisendes Kunstwerk und Wilde's ‚Salome‘! Ach nein; sie ist ein guter Opernrohstoff.“ „Ganz d'accord; Wilde hat eine etwas verworrene rhetorisch-malerisch-musikalische Phantasie geschrieben, die Strauss als Dichter zum Kunstwerk ergänzte.“ „Zweifellos. Wie denn auch Strauss sich wohl davor gehütet hat, nach Art Wilde's, Goldmarks, Rubinsteins die in allen Ramschbasaren billig zu erstehende orientalische Dutzendware gleich scheffelweise vor dem Hörer auszuschütten. Ähnlich wie Beethoven in den ‚Ruinen von Athen‘ hat er die orientalische Intonation, doch kaum je das direkt übernommene orientalische Motiv angewendet, also nach Art der wirklich schöpferischen Geister die Lokalfarbe in der Hauptsache mit d e r Charakteristik bestritten, die

ihm sein eigenes Ingenium ermöglichte. Ebenso hat er das Modern-Perverse Wilde's hinter der musikalischen Deklamation verschwinden lassen. C'est le ton, qui fait l'art. Wilde gehört zu denen, die ihrer selbst spotten, und wissen nicht wie; ohne poetisches wie ohne logisches Rückgrat wird er im Umsehen vom Satiriker zum Zuhälter."

„Dennoch hat man bei Ihnen die ganze Strauss'sche Partitur mit dem Schlagwort pervers umbringen zu können geglaubt. Auf meinem Schreibtisch liegt ein ganzes Bündel deutscher Zeitungsberichte über „Salome"-Aufführungen im Westen, Süden, Norden Ihres Heimatlandes: in jeder zweiten Zeile kommt das Wort pervers vor. Welche Verwirrung!" „Um alles in der Welt, Marchese: Sie, ein unabhängiger, ein denkender Mann — und Zeitungen lesen!" „Zu viel Ehre! Doch tun Sie mir die Liebe, mich ein wenig aufzuklären: was nennt man eigentlich bei Ihnen zulande pervers?" „Pervers ist für den deutschen Kritiker die Individualität, die sich mit seiner eigenen oder mit der seiner Frau nicht deckt. Die Salome unseres Sudermann hat bei uns Niemand pervers gefunden." „Die Deutschen reisen doch soviel in Italien, nach wie vor . . ." „Gewiss, das gehört zur traditionellen Bildung. Wir machen Weinreisen bis Florenz und Rom, Studienreisen bis Neapel, Hochzeitsreisen bis Palermo. Öfters werden diese verschiedenartigen Zwecke auch miteinander verbunden." „Nicht doch, ernsthaft gesprochen: Ihre Landsleute bringen ja so viel Zeit in unseren grossen Galerien zu . . ." „Ich kann mir denken, Marchese, worauf Sie hinaus wollen," fiel ich ein. „In der Tribuna Ihrer Uffizien — Sie Beneidenswerter! — hängt die wundervolle ‚Salome' des Bernardino Luini — des selben Luini, der das unsäglich keusche Fresko des von Engeln getragenen Sarkophages mit der Leiche der heiligen Catharina schuf: wir haben es mitsammen in der Mailänder Brera gesehen." „Also auch Sie geben zu, dass Luini's Bild ein unanfechtbares Kunstwerk sei. Meinen Sie nicht, dass das abgehauene, auf der Schüssel liegende Haupt in der Darstellung durch die bildende Kunst eher peinlicher wirke als in der durch die szenische? Das auf die Tafel gebannte Motiv steht unverrückbar vor uns; das im Drama verwendete gleitet vorüber, löst sich in optimistischen Schlüssen oder im Reich der Gräber und Schatten auf, wie alle Dissonanzen, wie auch die akkordlichen und psychologischen Wagnisse von Richard Strauss. Hat nicht Euer Lessing, den Ihr so gern zitiert, etwas ähnliches gesagt?" „Sicherlich. Nur springen wir mit unseren Klassikern ein wenig willkürlich um. Wenn es uns gerade bequem ist, sagen wir: also spricht das Orakel Lessing. Wenn uns die Meinung unserer gefürsteten Denker in die Quere kommt, heisst es: auch Lessing war schliesslich ein Kind seiner Zeit — die unsrige hat andere kulturelle Voraussetzungen." „Sie sind mir schöne Sophisten!" „Das haben wir

von Ihnen gelernt; wir leben immer noch von der Dialektik der Renaissance, also — nichts für ungut — von einem in der Gelehrtenküche des Humanismus wieder aufgewärmten Plato.“

Der Marchese runzelte die Stirn, lächelte aber im Augenblick wieder und sagte, indem er mir ein frisches Glas eingoss: „Sie scheinen auch von unserer altbewährten Fechtkunst Nutzen gezogen zu haben. Kommen wir zum Thema zurück — und gestatten Sie, dass ich an den Theatertechniker und an den empfindenden Menschen in Ihnen zugleich appelliere: halten Sie es für nötig, dass das Haupt des Johannes während des ganzen Schlussmonologes der Salome dem Zuschauer sichtbar bleibe?“ „Im Gegenteil! Ich würde es ihm nur für einen Augenblick zeigen: wenn der Henker die Schüssel über den Zisternenrand reicht — als gespenstisch auftauchende, sofort im Dunkel wieder verschwindende Totenmaske. Ein Entsetzliches, das die aufgesammelte höchste Spannung am besten auslöst, wenn man kaum gewahr wird, woher es kam und wohin es sich verlor. Rechtschaffene Blitze fahren in die Erde oder ins Meer, wenn sie gezündet haben. Die Prinzessin müsste die Schüssel stets derart im Schatten halten, dass wir den Kopf nur mehr mit der Phantasie, durch die Suggestion der Strauss'schen Musik, sehen. Ich habe unserem vortrefflichen Münchner Regisseur Wirk vorgeschlagen, die Zisterne auf der Kuppe eines kleinen, von Palmen gekrönten Hügels anzubringen. Die Schüssel sollte in eine sich dort zum Bühnenboden herabziehende, von Gesträuch und Wurzelwerk halb verdeckte Bodenmulde gelegt werden. Für Salome ergäbe sich aus dieser Anordnung noch der Vorteil, dass sie nicht mehr platt auf den Brettern liegend zu singen brauchte, sondern hügelaufwärts hingestreckt. Alles Weitere wäre Sache des Beleuchtungsinspektors, der beim wohlmotivierten Durcheinanderspielen von wechselndem Mond- und unruhig flackerndem Fackellicht jene Erdeinsenkung völlig im Dunkeln zu lassen und nur die Figur des Weibes einigermassen erkennbar zu machen hätte. Ich sage: einigermassen. Im allgemeinen halte ich es ja auch für töricht, wenn die Szene nur so matt erhellt ist, dass man kaum noch etwas zu unterscheiden vermag. Die Bühnennacht ist keine Schwarztintennacht, ist eine Theaterkonvention — wie die nicht nach der Angabe der Sternwarte zu regelnde Bühnenzeit. Aber die ‚Salome‘ stellt als dramatisch-musikalischer Organismus ein Ausnahmewesen vor.“ „Ganz recht; Sie sagen in Ihrer Sprache: ein Nachtstück.“ „Freilich. Das entgeht den meisten unserer Regisseure. Sie kranken am falschen Naturalismus. Sie legen die szenischen Vorschriften, die Wagner für die Ausführung seiner Werke gab, buchstaben-, nicht sinngetreu aus. Sie schlagen ferner jetzt alle Bühnenwerke über einen Leisten, unterstreichen in alten wie in neuen Tragödien und Komödien jede Kleinigkeit dreifach, wie der Lehrer in der

Dorfschule, haben kein Gefühl dafür, dass in diesem Auftritt Wort gegen Wort wie Hieb auf Hieb prallen soll, in jenem mit eingestreuten Gedankenstrichen geredet, in einem dritten Dialog dekoratives Kolorit, ja die ganze Handlung verschleiert werden muss. Die Musik zur ‚Salome' ist in der Tat die eines Nachtstückes. Auch die Gestalten seh ich als die eines wild phantastischen Notturnos an. Sie zeigen sich nur deutlicher, wenn der Mond einmal aus eilenden, plötzlich zerreissenden und im Umsehen sich wieder zusammenballenden Wolken tritt. Sie verfügen nicht über die in den Katechismen der Dramaturgie vorgeschriebene Normalsumme von Vorzügen und Lastern. Jäh, grell, blendend springt ein Charakterzug aus wallenden Nebeln hervor, um alsbald in Nacht und Graus wieder zu verschwinden. So kann Herodias, die schuldigere Mutter der wie die Sünde Franz Stucks aus der Finsternis uns entgegengleissenden Salome im unbestimmten Dämmer der Skizze verharren, nur hier und da einen Satz in die Vorgänge einwerfend. So zieht an Herodes, dem ermattet Trunkenen, in dumpfer Wollust Befangenen, vom Alpdruck Geängsteten in brünstiger, nur zweimal von Vorboten des Sturmes durchbrauster Scirocconacht die Phantasmagorie des Schleiertanzes vorüber. Weiss er, was er verspricht, weiss er, ob er befiehlt, Salome zu erschlagen?" „Sie träumen selbst, lieber Freund." „Nein, ich versuche nur Einiges aus dem Werk Rembrandt's für die Bühne zu übersetzen. Aus der Nacht und dem Chaos können Künstler Ungemeines, erstaunlich Gewagtes entwickeln, das selbst das stets gedämpfte Licht des Tages der Szene nie und nimmermehr vertrüge: das Liebes- und Lebensentsagen Tristans und Isoldens, die wilde Gier dem Untergang geweihter orgiastischer Seelen, leidverklärte Verneinung und rasend überheftige Bejahung des Willens zum Leben. Beides Darstellung höchster Extase, beides nur bühnenmöglich im Ineinanderfliessen von Nacht und Vision, beides nur im Bereich des Künstlerisch-Wahrscheinlichen zu erhalten durch die wunderwirkende, abtönend mildernde Macht der Musik. Ich ziehe eine Parallele zwischen Situationen, nicht zwischen Strauss und Wagner — Sie werden in meine Worte nichts hineindeuteln!" „Nicht doch — nur Anfänger, Pedanten und Fanatiker machen sich in der Kunst mit dem Zollstock zu schaffen."

Der Marchese sass vorgebeugt da, das Gesicht mit der Hand bedeckt. Denken, pflegt er zu sagen, ist wie Musik hören; man vernimmt auch die inneren Stimmen deutlicher, wenn man die Augen schliesst. Von der Strasse her ertönte Schreien und Lachen. Dann eine Pause. Mit einem Male pfiff ein ganzer Chor unisono das Lockmotiv der Salome. Mein Gegenüber schrak auf und lächelte. „Sie sprachen von der idealisierenden Kraft der Musik. Mildert sie unter allen Umständen?" „Fraglos. Auch im wildesten Dissonanzensturm. Auch wenn Blut in Strömen fliesst,

unerhörte Greuel geschehen. Darf ich mich recht drastisch ausdrücken? Die Musik kann nie schlecht riechen. Denken Sie an Ihren begabten Landsmann Umberto Giordano. Er schrieb, wie Sie wissen, als junger Springinsfeld eine Oper ‚Mala vita‘, in der er ein leibhaftiges Freudenhaus auf die Szene brachte — die Kunst der Bellincioni, die heute mit müder, brüchiger Stimme eine hinreissende Salome verkörperte, hielt das Werk einige Jahre über Wasser. Das Thema war krass; die unselbständige, aber mit frischem Zugreifen improvisierte Musik machte es für Erwachsene erträglich — und Kinder haben doch wohl im Theater nichts zu suchen. All Ihre italienischen Veristen haben an der ‚vérité vraie‘ vorbeikomponiert. Schon Ihr ‚sommo maëstro‘ Verdi tat dies. Die Kameliendame des Dumas, die sprechende, sentimentale Dirne ist mir widerwärtig; mit der singenden Violetta der ‚Traviata‘ finde ich mich ab.“ „Und Ihr Mozart war auch nicht heikel.“ „Ganz und gar nicht. Vier nicht gerade kurze Akte lang jagt ein Lüstling dem jus primae noctis nach, um das sich die ganze Handlung dreht. Das Sujet von ‚Figaros Hochzeit‘. Noch nicht genug damit: Figaro selbst hat mit Marzelline ein recht intimes Verhältnis. Er gibt ihr ein Ehversprechen und empfängt Geld von ihr, wird also von ihr ausgehalten. Unvermutet erfährt er, sie sei seine Mutter. Alle Anwesenden, schliesslich auch Susanne, die Braut, gehen darüber ohne Erregung zur Tagesordnung über. So so, also die Mutter! Mozart wird hier zum Aristophanes, der das Gemeinste durch höchste Grazie adelt. Aber ein Quentchen Genie weniger — und die Szene wäre widerwärtig. Gar nicht reden will ich von Don Giovanni, der seine verlassene Geliebte, einen durchaus vornehmen Charakter, seinem Bedienten in jedem Sinne überantwortet, und dazu Gesichter schneidet. Denken wir uns solche Auftritte rezitiert, nicht gesungen und ohne das Mozartische Orchester: für Feinfühligere ein Ding der Unmöglichkeit — trotz Beaumarchais! Die Salome Wilde's hab' ich ein halb Dutzend mal auf der Szene gesehen, nie ohne an einigen Stellen ein Gefühl aufsteigenden physischen Unbehagens zurückdrängen zu müssen. Höre ich die Strauss'sche Oper, so erscheint mir alles Bedenkliche wie in grössere Entfernung gerückt“.

„Wenn aber die Duse die Salome spräche?“ „Auch die Modulationskunst der genialsten Schauspielerin kann nicht den Höhegrad verklärender Illusionskraft erreichen, den der Tondichter mit seinen Kunstmitteln erzielt. Natürlich der berufene. Er bringt es zustande — und selbst wenn er fünf Tonarten durcheinandergehen liesse. Es bleibt doch unter allen Umständen bei Kombinationen von Ganz- und Halbtönen, also, der notgedrungen in der Tonhöhe irrlichterierenden Rezitation gegenüber, bei einer Stilisierung. Dann die tausend Abdämpfungen, Vermittelungen, Abschattierungen durch das Strauss'sche Orchester! Wie versteht es der Tondichter, der Instrumental-

dichter die Dissonanzen abzuschwächen, die in der kalten, hohlen Rhetorik Wilde's schroff gegeneinanderstehen! Was ihm die Schulmeister mit den steifgefrorenen Ohren als klangliche Unzulässigkeiten, wenn nicht gar Brutalitäten aufmutzen, das sind in vielen, wenn nicht in allen Fällen neue Entdeckungen auf dem Gebiet weiterer, bisher ungeahnter Idealisierungsmöglichkeiten der Wortsprache durch die Tonkunst. Sehen Sie, Liebster, das ist unser Unglück in Deutschland: wir haben Wagemut für drei, Fähigkeiten und Fleiss für sechs andere. Aber wir bringen so ziemlich auf allen Feldern nur halb so viel fertig, als wir könnten, weil jeder, der frei ausschreiten oder auffliegen will, von Tausenden an den Rockschössen festgehalten wird, die ihn anschreien: das darfst du nicht, das ist verboten, denn die Theorie erlaubt es nicht. Was will denn die Theorie, die doch nur aus Fertigem, Abgeschlossenem abgeleitet sein kann, vom Neu-Werdenden, das jedesmal sein eigenes Lebensgesetz in sich trägt! Wen die Götter nur bedingt lieben, den strafen sie mit leiblichen oder geistigen Verdauungsbeschwerden. Hat der Deutsche schlecht verdaut, so sondert er Theorieen ab. Die heilspendende Sonne Ihres Südens scheint, wie manch andere Infektionskeime, so auch die zu zerstören, aus denen die lebenvernichtenden Theorieen aufwuchern! Entschuldigen Sie, Bester, es ist nicht höflich, so lange das Wort in Anspruch zu nehmen, als ich's tat. Aber wenn ich auf dies Thema komme, reisst mich mein Temperament fort."

Der Marchese räusperte sich, schnippte mit dem Zeigefinger ein imaginäres Stäubchen vom Aufschlag seines Smoking fort und sagte, ein wenig seitwärts blickend: „Darf ich ganz offen reden? Werden Sie nicht empfindlich sein?" „Ich bin nur gegen Lügen und Phrasen empfindlich." „Man hört im allgemeinen das von Anderen nicht gern, was man sich selbst eingestehen muss. Nun denn: Sie haben recht. Ihr Deutschen seid merkwürdig, seid inkonsequent." „Inwiefern?" „Ihr beklagt Euch fortdauernd darüber, dass Ihr von Eurer Regierung, von Eurer Polizei mit Verboten gemassregelt werdet. Bald dürft Ihr auf menschenleeren Wegen nicht rechts gehen, bald nimmt man Euch die Möglichkeit ein Glas Wein zu trinken, wenn Ihr nach Mitternacht Durst verspürt, bald werdet Ihr gestraft, wenn Ihr in der Zerstreuung Euch selbst anstatt Eurem Hunde den Maulkorb vorgebunden habt. Wenn Ihr aber nicht mehr unter den Augen der hohen Obrigkeit seid, Euch also, wie Ihr zu sagen pflegt, ausleben könntet, dann spielt ein Jeder aus freien Stücken den Gendarm seines Nächsten. Verbote hüben, Verbote drüben! Ihr reglementiert die Kunst, als ob Eure Künstler sämtlich Strafgefangene wären. Ich fürchte, ich fürchte — Euer Deutschland wird stets ein Polizeistaat bleiben. Nicht durch die Schuld rückständiger Staatsleiter, sondern durch die des Bürgers, dem es zur zweiten Natur geworden ist, am hellen Mittag nach dem Nachtwächter

zu rufen.“ „Sie übertreiben, Marchese. Bei Ihnen herrscht die gegenteilige Gepflogenheit. In Italien lässt man Jeden ungehindert sich vorwärts helfen oder sich blamieren, so gut er kann. Das ist löblich. Doch ein Jeder verfolgt seinen Weg, seinen Vorteil ohne Rücksicht auf das Ganze, ohne zu bedenken, dass die erste Vorbedingung eines erträglichen Kulturzustandes das sich Ein- und Unterordnen ist. Ihnen wie uns geht das ab, was ich, da wir doch einmal von unserem Latein nicht loskommen können, den temperierten Individualismus nennen möchte. Recht haben Sie jedoch, wenn Sie uns Deutschen Inkonsequenz vorwerfen. Wir fordern im Prinzip Denk- und Schaffensfreiheit, und bekämpfen sie in der Praxis an allen Ecken und Enden. Nur darin sind wir konsequent, dass wir unter allen Umständen nörgeln. Ein Künstler steht vor uns, impulsiv, mit heissem Blut; die Freude an der Vielfarbigkeit der Erscheinungen, an den unzähligen Strahlenbrechungen des Lichtes lacht ihm aus den Augen. Zum Scheiterhaufen mit ihm: sein Werk atmet zuviel Sinnlichkeit! Ein anderer tritt uns entgegen, eine aristokratische, zurückhaltende Natur, vom Geschlecht der Mystiker, die nach Ewigkeitsgedanken ringen und gern in knappen Symbolen reden. Zum Scheiterhaufen mit ihm: sein Werk entbehrt der Sinnlichkeit! Wenn alles auf den Durchschnitt gestimmt werden soll, wo bleibt dann die Kunst, von der wir doch Höheres erwarten als Durchschnittsprofile und Durchschnittsfarben? Unser A und O ist freilich Shakespeare's Wort: die Kunst sei der Spiegel des Lebens! Je nun, das Leben ist tausendfältig, und Jeder sieht es anders, muss es anders sehen: warum soll es da nur eine methodisch festzulegende Bühnensprache, nur ein unfehlbares System der Bühnengeste, nur ein Bühnentempo geben? Wenigstens für die Lebenden? Ist einer tot, dann streift man allerdings die Zwangsjacke der Theorie von ihm ab; man gestattet, dass der selige Goethe auf den Brettern ein anderes Zeitmass anschlägt als der selige Schiller und der selige Kleist. Doch ein Lebender, der auf seine Art selig werden will? Richard Wagner nannte einmal, halb im Ernst, halb im Scherz das Andante das deutsche Tempo; jetzt erkühnt sich Strauss, im Presto zu reden! Anathema sit!“

„Sprechen Sie sich nur das Herz frei“, sagte der Marchese. „Um so ruhiger werden Sie hinterher schlafen.“

„Bin gleich zu Ende,“ erwiderte ich. „Lesen Sie in unseren deutschen Blättern auch anderes als Kunstberichte und Kritiken?“ „So ziemlich alles, mit Ausnahme der Politik. Politik ist Spiegelfechterei.“ „Spiegelfechterei aber beherrscht die Gesamttätigkeit vieler Organe der öffentlichen Meinung. Auf der ersten Seite der Zeitung, im Feuilleton, macht man der ‚Salome‘ den Garaus, weil sie ‚öffentliches Ärgernis errege‘. Auf der zweiten findet sich ein spaltenlanger Bericht über eine Gerichtsverhandlung

mit breitester Ausmalung der abstossenden Einzelheiten entsetzlicher Verbrechen. Das verletzt natürlich Niemanden. Auf der dritten gewahren Sie eine von Lob triefende Anpreisung der Leistungen eines riesenhaften Tingeltangels, in dem täglich zwei- bis dreitausend Menschen mit Schmutz gefüttert werden. Vierfünftel der Leser sind nicht imstande, die Besprechungen der ‚Salome' und die des Tingeltangelcouplets oder -bauchtanzes zu ‚differenzieren'; sie gewahren nur, dass man auf das Kunstwerk losschlägt und den Besuch der Prostitutionsbühne warm empfiehlt. Ein höchst zweideutiges Spiel spielen unsere Regierenden, die an der läppischen Theaterzensur krampfhaft festhalten, aber dem wüsten, volksvergiftenden Treiben in den ‚Wintergärten', ‚Blumen-' oder ‚Ronachersälen' mit gekreuzten Armen zuschauen. Die gleiche Chamäleonsnatur jedoch zeigen unsere Zeitungen, die hier gegen ein ernstes Kunstwerk mit den Altjungferngründen der selben Zensur ins Feld ziehen, die sie ‚generell' gesinnungstüchtig zurückweisen, die es sich andernteils aber nicht versagen, die fetten Gebühren für die von den Tingeltangelbesitzern eingereichten Annoncen schmunzelnd einzustreichen. Solcher traurigen Heuchelei macht man sich übrigens überall schuldig: in Deutschland wie in Italien, in England wie in Frankreich. Lassen Sie in irgendeiner grösseren Stadt drei Zeitungsbesitzer sich gegenseitig verpflichten, die Tingeltangel totzuschweigen, im redaktionellen wie im Anzeigeteil der Blätter: diese Stadt wird binnen zwei Jahren die besten Theater von der Welt haben. Weil dann die Bühnen des betreffenden Ortes, auch wenn sie nur Gediegenes, Kunstwürdiges in ihren Spielplan aufnähmen, doch stets auf ausreichenden Besuch rechnen könnten."

„Zugegeben," erwiderte der Marchese. „Nur werden wir beide das nicht erleben. Denn wenn's an den Geldbeutel geht, versagen die idealsten Programme sämtlicher Parteien und Parteiorgane. Doch Sie machen Miene, aufzubrechen. Nur eins noch: Ihr Gesamturteil über die ‚Salome'?" „Ich bin kein Kritiker, habe also kein Amt und daher auch keine Meinung." „Sie brauchen ja nicht drucken zu lassen, was Sie sagen. Also, unter Freunden?" „Nun denn, ich frage mich, wie jedem Kunstwerk gegenüber, was w o l l t e der K ü n s t l e r? Wollte er, eben im Rahmen des ‚Nachtstückes', lediglich zwei sich bühnenmässig ergänzende Charakterbilder schaffen, so hat er für mein Empfinden die Aufgabe ganz genial gelöst. Mit den Mitteln, die er sich selbst zugerüstet hat, die wir als das Geheimnis, die Stärke, das Alleineigentum seiner Individualität zu betrachten haben. Seine Salome, sein Herodes sind ganz Leben und Leidenschaft, sind blutvolle Bühnengestalten. Jochanaan steht auf dem zweiten Plan: in Rücksicht auf die angegebene Absicht des Tondichters ist er weiter nichts als der Gegenspieler, der die Handlung in Fluss zu erhalten hat.

Als solcher kann er merklich blasser gezeichnet sein. Es ist nun aber verschiedentlich die Meinung ausgesprochen worden, es sei Strauss auch darum zu tun gewesen, den Gegensatz zwischen der absterbenden heidnischen und der heraufkommenden christlichen Epoche sinnfällig und bedeutsam herauszuarbeiten. Sagen wir: Klingers ‚Christus im Olymp‘ orientalisch umzufärben und ins Musikdramatische zu übersetzen. Wäre dies der Fall, dann ginge mir etwas ab — insofern mir nämlich die weitaus gewichtigeren künstlerischen Werte in der Schilderung der Vertreter der zugrunde gehenden alten Zeit gegeben zu sein dünken. Insofern ich, wenn diese zweite Voraussetzung richtig wäre, nicht ganz darüber hinwegkommen könnte, dass Johannes, als Vorläufer Christi der grösste Prophet, — von dem kraftvollen Quartenmotiv abgesehen — mir etwas in der musikalischen Sphäre des kleineren Propheten Elias und des beredten, aber nie recht warmherzigen Apostels Paulus befangen schiene. Und dass mir die Straussche Salome, wenn sie der Künstler in der Tat schon als Vorgängerin der bekehrten Magdalena hätte aufgefasst wissen wollen, in ihrem Schlussmonolog ein wenig zu süss und zu wortreich wäre — Wagner lässt die büssende Kundry nur vier Silben stammeln. Doch wollte Strauss gar nicht darauf hinaus, den ungeheuren Gegensatz von Heidentum und Christentum im Ausschöpfen eines dramatischen Problems künstlerisch symbolisierend zu behandeln. Zum mindesten ist er, falls er solches ursprünglich plante, davon zurückgekommen. Vor zwei Jahren, als die ‚Salome‘ im Werden begriffen war, äusserte er zu mir: er erwäge, ob er nicht am Ende des Werkes, nachdem sich die Gardine geschlossen, ein längeres Orchesternachspiel bringen solle, in dem der Anbruch einer neuen Weltperiode und der Sieg des Christentums andeutend verkündet würden. Doch trüge er starke Bedenken. Ich konnte ihm nur abreden: er schriebe doch ein Drama, kein Oratorium. Ein derartiges Nachspiel liesse sich nach meiner Anschauung höchstens rechtfertigen, sofern er sich von der Wildeschen Vorlage ganz entfernte und auf breiter Grundlage ein mehraktiges Salome-Johannesdrama errichtete. Wir fanden uns einig. Strauss sah von den welthistorischen Perspektiven ab; es blieb bei dem Persönlichkeits-, bei dem knapp gefassten Salome-Dramolet, dessen kurz abreissender Schluss von echter, schlagender Theaterwirkung ist. — Ich betone noch einmal: ich spreche allein von meiner Empfindung, von der eines Zuschauers unter Hunderttausenden; es steht mir so wenig als irgend jemand Anderem zu, etwas im Namen der Allgemeinheit zu preisen oder zu verwerfen.“

„Und zum Letzten noch ein Allerletztes: das Salome-Orchester?“

„Es dünkt mir in Ansehung des gewählten Vorwurfs ganz meisterlich zusammengestellt und zusammengestimmt zu sein. Sie kennen mein Credo:

man kann mit zehn Partitursystemen verworren, also gegen die Idee und den Zuhörer, und mit dreissig durchsichtig instrumentieren. Das hängt allein vom Höhegrad der besonderen Beanlagung ab. Wenn sogar mittlere Provinzbühnen die vorgeschriebene Zahl der Instrumentalisten ganz oder von ungefähr aufbringen, wenn sie der schweren Aufgabe in recht annehmbarer Weise gerecht werden, so beweist das, dass Strauss keine ‚unzeitgemässen' Forderungen stellt. Andere Epochen, andere Techniken. Hingegen wird das Salome-Orchester in den Zuschauersälen mit vier, fünf Rängen die Singstimmen stets überwuchern — sofern Strauss, wie er es heut abend im Teatro Regio tat, oder sofern ein anderer Dirigent nicht derart abdämpft, dass der Glanz streckenweise verloren geht. Was tun? Schalldeckel in einem überhohen Opernkasten alter Konstruktion anzubringen, ist eine müssige Spielerei. Ich hoffe, der von Strauss einstweilen noch festgehaltenen theoretischen Überzeugung entgegen, die ‚Salome' im Münchner Prinzregenten-, im neuen Charlottenburger Schillertheater, in einem Hause von ähnlichen architektonischen Verhältnissen irgendwo am Rhein noch derart zu hören, dass die Singstimmen zu ihrem Rechte gelangen, das — dann verdeckte — Orchester aber an Reiz und Schmelz der Farbe nichts einbüsst, und, wo es erforderlich ist, mit der vollen Wucht schweren, pathetischen Vortrages und erschütternder Akzente sich geltend macht. — Nun aber eine geruhsame Nacht — soweit davon noch die Rede sein kann: der Zeiger hastet gegen Vier zu. Auf Wiedersehen in Florenz! Schicken Sie doch unseren Regisseuren einige Photographieen der Johannes-Bildwerke des Donatello und Verrochio, damit sie sich über den Unterschied der Erscheinung eines herben Asketen und der eines parfümierten, schöngelockten Opernpropheten klar werden!" „Addio, carissimo! Wann kommen Sie ganz zu uns an den Arno?" „Wenn bei uns die Theorie die Kunst völlig zu Tode bewiesen oder aus den Reichsgrenzen hinausgedrängt haben wird — was in absehbarer Zeit geschehen dürfte. Di nuovo!" —

Einige Stunden später ging ich, auf dem Wege zum Bahnhof, an einem Hause von wenig gastlichem Aussehen vorüber. Dort wohnte Nietzsche, da ihn der Wahnsinn umlauerte und fing. Seiner gedacht ich, als ich dem von ihm schwärmerisch geliebten Mittelmeer entgegenfuhr; der von allen Privatdozenten der neueren Ästhetik ausgeschriebene „Fall Wagner" kam mir wieder in den Sinn und die vom Dichterphilosophen im Traum und Rausch einer bereits wirr kreisenden Phantasie von der Talent- zur Geniestufe erhobene „Carmen". Im Turiner Teatro Regio hat er sie oft gehört. Carmen, wie Salome, ein Dämon, ein Stück Natur-

macht. Das Temperament als Fatum. Salome wird und will die Carmen nicht verdrängen. Die Brünnhilde und die Isolde vollends nicht. Hingegen wäre es höchst wünschenswert, wenn einige Dutzend Wagnerianer, Straussianer und anderer I-Aner, Zeloten und Kliquenbrödler sich gegenseitig umbrächten. Die Werke würden keinen Schaden davon haben, die Schaffenden und die Entwicklung der Kunst ebensowenig. Gewisslich leben die alten Götter noch. Aber im Olymp ist noch keineswegs jeder Fleck besetzt. Es gibt dort sogar noch Sitzplätze.

Abends am Gestade der See wandelnd, weidete ich mich an einem unsagbar herrlichen Sonnenuntergangsdrama. Feuerströme schossen vom Himmel; das Meer wogte und wallte in Purpur und Gold; Farbenmassen kämpften miteinander und verschlangen sich. Die grosse, die planvolle Verschwenderin Natur gab sich ein Fest. Ein Glück, das ich kein Kritiker bin. Ich hätte sonst die Natur wegen masslos überladener Instrumentierung beim Staatsanwalt oder gar beim deutschen Philister denunzieren müssen.



BRIEFE AGOSTINO STEFFANIS AN DIE KÖNIGIN SOPHIE CHARLOTTE VON PREUSSEN

mitgeteilt von Dr. Alfred Ebert-München

Seit Chrysander in seiner Händelbiographie dem hannoverschen Kapellmeister Agostino Steffani die erste Würdigung zuteil hat werden lassen, ist das Interesse an diesem Vorläufer des grossen Hallenser nicht wieder erloschen. Zwar ist man noch wenig über seine Jugend und seine Entwicklung als Künstler unterrichtet, jedoch man hat begonnen, diese eigenartige Gestalt unter den Italienern des 17. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland genauer zu ererforschen.[1])

Das Leben Steffani's in seiner Mannigfaltigkeit ist in gewisser Hinsicht typisch für das so vieler nach Deutschland eingewanderter Ausländer jener Zeit. Man denke: aus dem Knaben des Kirchenchores von San Marco entwickelt sich ein Künstler, der seinen Zeitgenossen als der besten einer gilt. Die durch den Kirchendienst geweckten religiösen Gefühle bestimmen den Jüngling, das geistliche Gewand zu nehmen; er beschreitet die höhere Priesterlaufbahn und stirbt als Abt und Bischof i. p. i. Die Anregungen, die er, vielleicht schon in München, erhält, führen ihn aufs Gebiet der Politik; der Italiener wird zum Verfechter norddeutscher Interessen und bringt es bis zu einer leitenden Staatsstelle, dem Ministerposten von Kurpfalz. Daneben bilden sich seine gesellschaftlichen Talente bis zu einem Grade aus, der ihn befähigt, am Hofe der Kurfürstin Sophie von Hannover eine Rolle neben Leibniz und anderen hervorragenden Persönlichkeiten zu spielen und ausserdem freundschaftliche Beziehungen zu einer Reihe anderer deutscher und italienischer Höfe zu unterhalten. Die Fähigkeit, sich anzupassen und allen Verhältnissen gerecht zu werden, die wir wohl auch bei seinen Zeitgenossen, namentlich den Italienern, oft in der schlimmsten Form der Erniedrigung finden, ist bei ihm besonders ent-

---

[1]) Daten zu seiner Biographie geben u. a.: F. W. Woker, Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers A. Steffani. Köln 1885. — Ders., A. Steffani, Bischof von Spiga i. p. i. apost. Vikar v. Norddeutschland. Köln 1886. — Ferner: G. Fischer, Musik in Hannover und Fr. Chrysander, G. F. Händel.

wickelt und wirkt doch nicht abstossend. Mancher Zug von Liebenswürdigkeit und vornehmer Gesinnung verleiht dem Charakter Steffani's sogar einen anmutigen Reiz.

Es war mir daher eine Freude, dass mich der Zufall in die Lage setzte, einen kleinen Beitrag zur Biographie dieses merkwürdigen Mannes geben zu können.

Das Charlottenburger Hausarchiv besitzt zwei dicke, beschädigte Foliobände, die aus dem Nachlasse des Prinzen Heinrich von Preussen, des Bruders Friedrichs des Grossen, stammen und eine Sammlung der verschiedenartigsten Schriftstücke enthalten. Man liest da Berichte aus fremden Residenzen, Spottgedichte auf Mitglieder der Hofgesellschaft, philosophische Traktate, Verse aus Opern, eine Korrespondenz, die sich über mehr als 60 Jahre erstreckt und grösstenteils dem 17. Jahrhundert angehört, Wichtiges und Nebensächliches, in Folio und Quartformat, kurz, die Bände sind das Produkt der Sammelwut, die für das 17. Jahrhundert charakteristisch ist. Der Umstand, dass die Bände keine Papiere aus der Zeit des Prinzen Heinrich, sondern nur früheres enthalten, macht es wahrscheinlich, dass die Sammlung nicht vom Prinzen selbst, sondern schon eher angelegt ist, etwa im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts.

Beim Durchblättern fiel mein Blick zufällig auf die Unterschrift eines Briefes; sie lautete: A. Steffani, Abbé de Lepsing. Neugierig schlug ich das Blatt um, um zu erfahren, wer der Empfänger des Briefes gewesen sei. Zu meinem grössten Erstaunen las ich die Adresse der Königin Sophie Charlotte von Preussen. Dies machte mir die Entdeckung besonders wertvoll, weil Briefe an Sophie Charlotte nur in geringer Zahl erhalten sind. Bekanntlich wurde der schriftliche Nachlass der Königin bald nach ihrem Tode verbrannt. Eine sorgfältige Untersuchung der Miscellanea ergab die Ausbeute von fünf Briefen aus den Jahren 1700 und 1702. Im Verein mit den kürzlich von R. Doebner veröffentlichten Briefen der Königin an Steffani aus dem Staatsarchiv Hannover (im 79. Bd. der Publ. a. d. preuss. Staatsarchiven) gestatten sie einen klaren Einblick in die Beziehungen zweier Menschen, die trotz des Unterschiedes ihrer gesellschaftlichen Stellung durch gemeinsame künstlerische Interessen einander freundschaftlich verbunden waren.

Steffani's Beziehungen zu der preussischen Königin datieren aus früher Zeit. Zwar hatte Sophie Charlotte den Hof ihres Vaters schon verlassen, als Steffani im Jahre 1688 den Kapellmeisterposten an der hannoverschen Oper erhielt. Doch die zahlreichen Besuche, die die junge Kurfürstin ihren Eltern abstattete, gaben ihr Gelegenheit, den Italiener kennen zu lernen. Eine Annäherung der beiden erfolgte bei dem Interesse der Kurfürstin für die Musik wohl sehr bald. Die Kunst wird zunächst den Stoff

zu ihrer mündlichen und brieflichen Unterhaltung geliefert haben. Als Steffani sich später der Politik zuwendet, gibt auch diese Anlass zum Austausch der Meinungen. So werden in den Briefen der Königin, die jedoch erst seit dem Jahre 1698 und auch dann nur zum Teil erhalten sind, bald musikalische, bald politische Fragen erörtert, zu denen endlich noch solche gesellschaftlicher Natur treten.

Allmählich wird der Ton, in dem Sophie Charlotte zu Steffani spricht, vertraulicher. Steffani scheint mit der Zeit in die Stellung eines guten Freundes der Kurfürstin eingerückt zu sein. Dies geht jedoch nicht so sehr aus den Briefen Sophie Charlottens hervor, als besonders aus denen Steffani's. So wie er, schreibt kein Höfling an eine Fürstin; seine Briefe enthalten nicht nur wohlgesetzte Komplimente, sondern sind, bei aller versteckten Schmeichelei, Erzeugnisse eines sprühenden Geistes, die verraten, dass der Schreiber beim Plaudern denselben Genuss hat, den die Empfängerin beim Lesen empfindet.

Im Frühjahr 1700 hatte Steffani Brüssel, wo er als Gesandter des Kurfürsten von Hannover weilte, verlassen, und war in politischen Geschäften an den Rhein gereist.[1]) Von Düsseldorf schreibt er am 10. März an Sophie Charlotte, die sich zu Besuch bei ihrer Mutter in Hannover aufhielt.

Die Kurfürstin Maria Anna Luisa von der Pfalz hat Steffani eine Postsendung an Sophie Charlotte zum Befördern übergeben. Da der Kurier nach Hannover aber schon abgereist ist, muss Steffani das Packet auf dem Umweg über Frankfurt befördern, damit es bald in die Hände der Königin gelangt. Wie gern würde er selbst der Überbringer sein, um Gelegenheit zu haben, die Kurfürstin zu sehen, was schon so lang nicht der Fall gewesen ist! Um sich zu trösten, nimmt er jeden Anlass, der sich ihm bietet, um wenigstens von der Kurfürstin zu sprechen. Sophie Charlotte bildet den Gegenstand seiner Unterhaltung mit einem Baron von Boslar, wenn sie sich in der Oper treffen. Steffani sitzt neben Boslar und singt die Oper von Anfang bis zu Ende mit, wie es die Neapolitaner im Teatro San Carlo noch heutigen Tages tun, so dass sein Nachbar zwiefach geniesst: eine Oper vor sich und eine neben sich. Und wenn das Gespräch auf die Königin kommt, so meint Steffani, dass sie, wenn sie hier wäre, das gleiche tun würde, wie er, nämlich die ganze Oper mit ihrem Gesange zu begleiten.

Dusseldorff 10 de Mars 1700.

Madame,

Madame l'Electrice Palatine[2]) me fit la grace hier au soir de m'envoyer le cy-joint paquet pour V. A. S. E. Mais il estoit un peu trop tard: le Courrier estoit

---

[1]) Nach Berichten des Kölner Nuntius (Arch. Vat. Nunz. di Colonia 83).

[2]) Maria Anna Luisa, Kurfürstin von der Pfalz, geb. Prinzessin von Toscana.

party. Cette Princesse l'avoit bien preveu, puisqu'elle me fit dire, que s'il n'estoit plus temps, je n'avois qu'à le garder jusqu'au prochain ordinaire. Si je l'avois eu un heure plus tost, Madame V. A. E. l'auroit receu trois jours plus tost; mais si je le gardois jusques a apres demain, elle le recevroit trois jours plus tard qu'elle ne le recevra. Je le fay passer par Francfort, d'où on aura le soin de l'envoyer a Hannovre où j'aurois bien voulu pouvoir le porter pour avoir l'honneur de me mettre aux pieds de V. A. E., bonnheur qui me manque depuis un temps si terriblement long. Je cherche la Consolation du chagrin, que me donne cette privation penible, dans les entretiens que je me procure le plus souvant que je puis sur le Sujet de V. A. E. avec le Baron de Botzlar.[1]) Combien de fois, estant à l'Opera, n'avons nous pas dit l'un à l'autre: Oh! Madame l'Electrice pourquoy n'est elle pas icy? Vous la verriez, luy disois-je faire ce que fay: Et quoy? chanter l'Opera d'un bout à l'autre. Il est vray, Madame, que ce Ministre peut dire d'avoir un double plaisir à ce Spectacle; car il avoit Opera devant luy, et Opera à son costé. C'est assez derober les momens qui seront trop precieux pour ceux qui ont le souvrain bonnheur d'approcher V. A. E. C'est la crainte que j'ay de m'attirer des maledictions par une trop longue lettre, qui me fait abbregger cette cy, en suppliant tres-humblement V. A. E. de m'honorer de la Continuation de sa haute Protection et d'avoir la Clemence de permettre que je puisse l'asseurer que je suis avec tout le plus profond respect

Madame
De V. A. S. E.
Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Soumis Serviteur
A. Steffani, Abbé de Lepsing

S. A. S. E. Mad[e] l'Electrice de Brandebourg

Die übrigen vier Briefe fallen in den Herbst des Jahres 1702 und sind in Hannover geschrieben.

Steffani plagte sich damals mit den schwierigsten diplomatischen Geschäften, die um so drückender auf ihm lasteten, als sie nicht von dem ersehnten Erfolg gekrönt waren.

Der spanische Erbfolgekrieg war entbrannt. Mit banger Sorge blickten die kaiserlich gesinnten norddeutschen Fürsten auf Max Emanuel von Bayern, dessen Haltung im Kampfe des Hauses Habsburg mit Frankreich von grösster Bedeutung war. Schon im Frühjahr 1701 hatten er und sein Bruder, der Erzbischof von Köln, sich insgeheim mit Ludwig XIV. verständigt. Während in Italien und am Rhein die deutschen Heere mit wechselndem Erfolge sich der Feinde erwehrten, ohne jedoch die Energie und Schnelligkeit zu zeigen, die in dieser kritischen Zeit am Platze gewesen wäre, arbeiteten die Diplomaten in fieberhafter Eile daran, dem Kaiser den Beistand des bayerischen Kurfürsten zu erhalten. Steffani, als hannoverscher Agent, war einer der tätigsten; während des ganzen Jahres 1702 war er fortwährend unterwegs zwischen Hannover, Koblenz,

---

[1]) Boslar? Nach Kneschke, Deutsches Adelslexikon, I, 592 erhielt die Familie von Boslar erst durch Diplom vom 19. Juni 1736 den Reichsfreiherrnstand.

Bonn, Düsseldorf, München und Wien.[1]) Unter dieser hastigen und aufreibenden Arbeit hatten natürlicherweise seine Musik und seine Beziehungen zu Sophie Charlotte besonders zu leiden.

Am 25. Juli schrieb ihm diese nach Hannover, da sie ihn dort vermutete. Sie bedauert, ihn nicht in Lietzenburg, ihrem neuerbauten Schlosse, dem späteren Charlottenburg, zu haben, denn sie treibt viel Musik und veranstaltet Opernaufführungen, die ihm wohl gefallen würden. Wenn Atilio[2]) und Bononcini[3]) seine Duette singen, sind sie jedesmal von Bewunderung für den Komponisten erfüllt. Sophie Charlotte hat jetzt ihre Kapelle verstärkt; ausser den schon genannten Sängern erwähnt sie noch einen jungen Bononcini und die Sängerinnen Regina Schoonjans (la femme du peintre) und Paulina Friedlin. Sie hat alle Musikalien der Frau von Kielmansegg, die ihr bei ihren musikalischen Veranstaltungen helfend zur Seite steht, durchsucht, um Madrigale von Steffani zu finden, leider aber ohne Erfolg.

à Lutzboug le 25 de juillet [1702][4]).

Je voulais savoir où vous étiez avant que vous écrire. Vous sachant arrivé à bon port à Hanover, Monsieur, je vous réponds et vous dirai que vos nouvelles m'ont fait beaucoup de plaisir, entre autre que Monsieur l'électeur de Bavière s'est souvenu de moi. Nous avons eu grande alarme ici sur son sujet, car l'on le disait mort d'une chute de cheval, et je vous assure que cela m'avait affligée, car j'estime ce prince-là pour son mérite. Je vous répondrai à présent au sujet de Torri. Présent Atilio reste avec moi et je ne m'en déferai pas et second je ne voudrais pas débaucher à Monsieur l'électeur un vieux domestique qui le sert à son gré. Sans cela j'admire sa science et il chante de mon goût qui est assez difficile. J'ai encore Bononcini ici et je voudrais que vous entendissiez nos deux petites bagatelles, car ce sont des divertissements d'un acte. Je crois que cela vous plairait, car il y a trois voix qui peuvent donner du plaisir. La femme du peintre est bien une des plus belles que j'ai entendues, la Paulina chante de bon goût et le garçon de Bononcini bien aussi et étudie pour se rendre toujours meilleur. Pour cela je l'ai pris à mon service. Mais vous êtes dans d'autres affaires et je crois presque que vous ne vous souciez plus de musique, sans cela je me ferais un grand plaisir de vous accompagner quelque douetto, car j'en ai une bonne quantité. Je les fais chanter à Bononcini et Atilio, car les autres ne les disent pas dans le vrai goût et ils sont dans l'admiration toutes les fois pour celui qui les a composés. Je n'ai point trouvé des madrigaux entre les papiers de Madame Kilmansec. Sans cela je vous les aurais volés aussi

---

[1]) Vgl. Woker, A. d. Papieren Steffanis S. 2.

[2]) Attilio Ariosti, geb. 1666 in Bologna, war von 1697 bis 1703 in brandenburgischen Diensten.

[3]) Giovanni Bononcini, 1700 bis 1711 kaiserlicher Hofkompositor, besuchte Berlin 1702, wo seine Oper „Les Amours de Polypheme" (Tex von Ariosti) aufgeführt wurde.

[4]) Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Geh. Archivrat Doebner-Hannover abgedruckt aus dem 79. Bande der Publikationen a. d. preussischen Staatsarchiven.

et même je n'en ai jamais entendu de votre façon, ce qui doit être je crois admirable. Voilà bien raisonné de musique. Je finirai sur un si bon sujet et reste toute affectionnée pour vous rendre service Sophie Charlotte

Noch ehe der Brief der Königin Hannover erreichte, war Steffani wieder auf Reisen gegangen. Er erhielt ihn jedenfalls auf Umwegen und konnte erst am 6. September antworten.[1])

Mit Eifer verwahrt er sich zunächst gegen den Vorwurf der Königin, dass er die Musik vernachlässige, und bedauert lebhaft, den Aufführungen in Lietzenburg nicht beigewohnt zu haben. Er liebt die Musik noch, wenn aus keinem andern, so doch schon aus dem Grunde, weil die Königin sie schätzt. Trotzdem die Politik seit Jahren seine Hauptbeschäftigung bildet, hält er doch das, was er in 30 Jahren als Künstler geleistet hat, für wertvoller als seine diplomatische Arbeit, und beklagt, dass seine Kompositionen in alle Welt zerstreut seien, und er in seinem Alter einmal werde betteln müssen, um wenigstens einen Teil von ihnen zu sammeln. Hätte er damals, als er das unstäte Leben eines Diplomaten begann, Frau von Kielmansegg seine ganze Musik übergeben und nicht erst später, so wäre vielleicht noch ein beträchtlicher Teil beisammen und die Königin würde auch Madrigale darunter gefunden haben.

Die Politik ist Schuld an allem. Sie ist es auch, die Steffani's trübe Stimmung verursacht. Die bayerische Frage ist nunmehr brennend geworden. Noch wiegt sich Steffani in der Hoffnung, dass Max Emanuel seine kriegsbereiten Truppen in den Dienst der guten Sache stellen werde, und ahnt nicht, dass drei Tage vorher der Kurfürst durch den Einfall in österreichisches Gebiet sich offen zu Frankreich bekannt hat, und dass alle Anstrengungen der letzten Monate vergeblich gewesen sind.

Hannovre 6. 7bre 1702.

Madame,

Si j'avois receu la lettre, dont V. M. a eu la Benignité de m'honnorer, un peu plus tost, et un peu moins loin de ces contrées fortunées, j'aurois peut estre eu l'honneur de voir les charmants divertissements de V. M., et le bonnheur de la detromper de l'opinion qu'elle a que je sois revenu de ma passion pour la Musique. Je l'ayme encore, Madame; et quand je ne l'aymerois pour autre chose, je me trouverois obligé de la cherir à cause de la Protection dont V. M. l'honnore, et du lustre

[1]) Steffani's Brief vom 6. September ist sicher die Antwort auf den der Königin vom 25 Juli, obwohl zunächst wegen der zeitlichen Differenz der Verdacht nahe liegt, dass die Korrespondenz eine Lücke aufweist. Jedoch entschuldigt Steffani erstens selbst seine späte Antwort, zweitens ist es unmöglich auf einen Zufall zurückzuführen, dass in beiden Briefen die nämlichen Themata behandelt werden, wie die Lietzenburger Divertissements, die Madrigale, die bei Frau von Kielmansegg nicht zu finden sind, und die bayerische Frage.

qu'elle luy donne. Je l'ayme encore tant, Madame, que je vous advoue franchement que ce n'est pas sans un tres-sensible chagrin, que je voy touttes les bagatelles qui ont fait 30 ans mes occupations plus serieuses; de les voir dis-je si delabrées qu'il n'y a plus de piece qui tienne à l'autre; et de les sçavoir dispersées avec une si cruelle dissipation, que si j'ay dans mes vieux jours quelque reste de Vie à donner à une tranquille oisiveté, je ne puis esperer de me divertir avec ma Musique sans en mendier les pieces de porte en porte hors d'esperance mesme de les mettre ensemble, comme je les avois mises avec tant de peine, et de plaisir. C'est pour me faire voir, qu'il n'y a pas mesme dans les choses les moins importantes, d'amy fidele à trouver dans le Monde; et que ce n'est pas seulement dans les grandes Affaires qu'on peut trouver de quoy moraliser tout son sol. Si M[e] de Kielmannseck[1]) avoit eu ma Musique entre les mains depuis mon absence, peut estre (je dis peut estre:) en seroit elle plus entiere. Mais elle me l'a demandé trop tard. C'est là la cause, que V. M. n'y a pas trouvé des Madrigaux. Il y en avoit pourtant: il n'y en a plus; et non plus que bien d'autres pieces, que je prisois beaucoup; moy, qui puis dire sans vouloir faire le Modeste, qui ne prise rien de ce qui sort de ma tres-petite cervelle. Voy-là Madame un article bien bilieux: il faut en sortir pour passer à quelque autre chose qui ennuye moins V. M.

Les dernieres nouvelles que j'ay eu de Muniq estoient du 19. du mois passé. On me mandoit que les trouppes estoient dès lors en estat de rendre service. Plaise à Dieu qu'elles en rendent au bon party. Je ne laisse pas de l'esperer encore. Mais pour la paix dans la famille, elle est faitte, et si bien faitte, que la pauvre Marquise de Lede[2]) a enfin esté sacrifiée au resentiment de Mad[e] l'Electrice. Elle a eu son conged. Elle a eu tort en beaucoup de choses, que V. M. me dispensera de confier au papier. Mais la plus grande a esté celle de ne pas croire aux amis qui luy ont predit que la Comedie finiroit par là; car c'est l'ordinaire des gens qui tiennent les doigts entre l'Arbre, et l'escorce. Je me souviens un peu tard que j'importune trop V. M. Je luy en demande tres-humblement pardon, et suis avec tout le plus profond respect

Madame
De V. M.
Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Sousmis Serviteur
A. Steffani, Abbé de Lepsing

Aus den folgenden neun Wochen sind weder Briefe der Königin noch solche Steffani's bekannt. Ich glaube jedoch nicht, dass die Korrespondenz in dieser Zeit fortgeführt wurde. Vielmehr wird Steffani, niedergeschmettert durch den Misserfolg in der bayerischen Angelegenheit und obendrein noch von allerlei Geschäften geplagt, nicht Zeit noch Stimmung gefunden haben, der Königin zu schreiben. Erst am 9. November lässt

[1]) Sophie Charlotte Freiin von Kielmannsegg, geb. Reichsgräfin von Platen und Hallermund.

[2]) Über die Marquise de Lede war nur in Erfahrung zu bringen, dass sie zu dem Geschlechte de Bette, marquis de Lede gehört, über das Rietstap im Armorial Général Tom. I, 2 R. Gouda p. 190 berichtet: Bette (de) marquis de Lede. Flandre (Baron 1607, marquis 3. Aout 1633). (Nach gütiger Mitteilung des Herrn Geh. Archivrat Doebner.) Über die erwähnte Angelegenheit konnte ich nichts erfahren.

er wieder von sich hören. Aber welche Melancholie, welcher Überdruss an den Staatsgeschäften spricht aus seinem Briefe! Mit Entsetzen blickt er auf die Wirren, die sich vor ihm abspielen, und stimmt eine ergreifende Klage über das selbstverschuldete Unglück ihm nahestehender Menschen an. Seine diplomatische Niederlage hat in ihm eine krankhafte Reizbarkeit hervorgerufen. Er will nichts mehr mit der Politik zu tun haben und kann ihr doch nicht entsagen. „Gleich manchen Ehemännern", so schreibt er, „die eifrig suchen, was sie nicht finden wollen, brenne ich vor Begierde nach Neuigkeiten und bin verzweifelt, wenn ich welche höre." Menschenscheu und Hang zur Einsamkeit sind die Begleiterscheinungen seiner Hypochondrie. Um sich die Kraft zu erhalten, das lästige Leben zu ertragen, hat er sich ganz seiner Kunst in die Arme geworfen. In der Stille seiner Wohnung, die er nur selten verlässt, ist das Klavier sein einziger Gefährte. — „Da lese ich, schreibe ich, träume ich, kurz, es fehlt nicht viel, so esse ich auch noch am Klavier, wie andere sich daran frisieren." Doch nicht mit nutzlosen Träumereien verliert er seine Zeit. Eine gesunde Natur bezwingt den Schmerz durch Arbeit. Der Künstler ergreift gern, wenn er Genesung von Leiden sucht, eine Beschäftigung, die nicht allein seiner Phantasie, sondern auch dem Verstand Aufgaben stellt. So kommt er auf den Gedanken, frühere Werke zu überarbeiten. Durch grosse und schwere Erlebnisse wächst der Mensch und auch der Künstler. Mit dem Bestreben, die gereizte Seele in Zucht zu halten, geht eine Schärfung des Sinnes für die Selbstkritik Hand in Hand. Der erreichte höhere Standpunkt kommt dem künstlerischen Schaffen zugute.

Dieser Prozess ist bei Steffani genau zu verfolgen; die Duette, wie sie uns jetzt vorliegen, sind sein Ergebnis. Wie aus seinen Briefen hervorgeht, hat Steffani den Herbst 1702 zu ihrer Umarbeitung verwendet. In den Stunden des Tages, in denen trübe Gedanken keine Gewalt über ihn haben, versetzt ihn das Gefühl des Fortschrittes, die Gewissheit seines Könnens, in übermütige Laune; dann hält er in Gedanken alle Leute zum besten, die Duette von ihm besitzen und sich darauf etwas zugute tun. Er weiss es besser: die armen Menschen sind die Betrogenen; denn die meisten Duette, die er vor Jahren geschrieben und verschenkt hat, sind jetzt in seinen Augen nichts mehr wert. Nur eine Umarbeitung kann sie retten. So sitzt er denn über alle zu Gericht und scheidet sie in zwei Klassen: in die erste kommen die, die die Kritik ausgehalten haben, also unverändert bleiben, in die zweite reiht er alle minderwertigen ein und unterzieht sie der Umarbeitung. Seine Arbeit erfüllt ihn mit Zufriedenheit, in dem sicheren Bewusstsein, dass die Königin sie wohlwollend betrachten wird. Im Grunde genommen ist sein Werk nur für sie bestimmt, weil er weiss, dass sie, die Königin, die einzige ist, die es zu würdigen vermag.

Zur Durchführung der Absicht braucht er aber den Beistand der Königin. Sie soll ihm alle in ihrem Besitz befindlichen Duette überlassen, damit er sie in die Sammlung aufnehmen kann. Eile tut jedoch not, denn wer weiss, wie bald die Schäferstunde, die er jetzt durchlebt, verronnen sein wird. Die Königin möge das Ganze als ein Darlehn ansehen, das hohe Zinsen abwirft. Mit diesem Scherze schliesst der Brief. Steffani hat sich in gute Laune geschrieben; die Schmerzen der Politik sind verflogen.

Hannovre 9. de Novbre 1702.

Madame,

Les cuisans chagrins que me donnent les Affaires du Monde; l'Affliction que j'endure à voir tant de gens, pour qui j'ay une veneration si particuliere, vouloir se perdre; le temps que j'ay miserablement perdu à tacher de detourner des resolutions si Tragiques; la douleur que je souffre en reflechissant que l'on pouvoit dissiper tres-aisement des Orages si funestes si on avoit voulu en regarder les nuages du mesme costé que je les regardois. Tout ce-la, dis-je, Madame, et un Million d'autres choses pareilles m'ont jetté dans un serieux, qui ressemble parfaitement bien à une hyppocondrie demesurée. Semblable à des certains Maris, qui cherchent soigneusement ce qu'ils ne voudroient pas trouver, je brule d'envie de sçavoir des nouvelles, et suis au des-espoir de les apprendre. Dans cette extremité qui me fait mener une Vie, qui m'est veritablement à charge; je me suis jetté à corps perdu dans la Musique. Je bouge fort peut de ma Chambre; et n'y suis que pres du Clavecimb. J'y lis, j'y escris, j'y reve; si je reçoy des lettres, ou que j'y doive faire responce, je fay tout ce-la si pres de mon Clavecimb, que je n'ay qu'un pas à faire pour y retourner. Enfin peut s'en faut que je ne fasse de mon Clavecimb ma table à manger, comme d'autres en font leur Toilette. Mais qu'y faites Vous? Ce que j'y fay Madame! Je me divertis à bouleverser tous mes Duos, qui ne me plaise plus, et je les fay d'une maniere, qui me donne beaucoup de plaisir. Et ce plaisir est de deux sortes: Je passe quelques heures du jour sans avoir la Faintaisie remplie d'Idées funestes: et je joue une piece à ceux qui ont mes vieux duos, qui croiront avoir quelque chose, et dans le fond, n'auront chose au Monde. V.Mté ne veut pas estre de ce nombre là: au moins je m'en flate. Comme elle peut absolument disposer de tout, elle peut bien penser, qu'il n'y a rien de reservé pour elle. Mais je ne sçaurois donner à mon nouvel Ouvrage la forme que je luy destine, à moins, que V.M. n'aye la Benignité de m'assister, en faisant en sorte que le Sr Attilio me renvoye la Musique, que Me de Kielmanseck luy a laissée; et particulierement le livre no 8. des Duos qui est encore entre ses mains, et les trois que j'ay eu l'honneur d'envoyer à V.M. de Bruxelles, et que je n'ay pas: mais le plus promptement qu'il est possible; Car voy-cy un heure du Berger qui est extremement aujette à passer Viste. Je ne demande cette grace là, Madame, que comme un emprunt, dont je payeray des tres-gros Interets; et je l'espere avec la mesme confience que m'a tousiours donné la Clemence dont V.M. a daigné regarder le tres-profond respect avec lequel je suis

Madame

De V.M.

Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Soumis Serviteur

A. Steffani, Abbé de Lepsing

In wundervollen Worten antwortet Sophie Charlotte dem Freund. Die Höhe der Weltanschauung, zu der die Königin emporgestiegen ist, findet darin ihren Ausdruck. Sophie Charlotte leidet nicht mehr unter den Vorgängen, die dem Italiener Kummer verursachen; mit einer gewissen Geringschätzung blickt sie auf das Getriebe der Zeit hinab. Sie erkennt klar, dass Steffani's bessere Natur, der Künstler, jetzt erwacht ist und das Haupt erhebt. Sie ist dadurch beglückt und dankt dem Schicksal für dieses Geschenk. Sich flüchten in die Kunst heisst besser werden! Welch' tiefe Worte zum Lobe der Musik findet Sophie Charlotte! Wie geistreich zieht sie Parallelen zwischen ihr und der verräterischen Politik! Wie fein, scheinbar unabsichtlich, weiss sie zu schmeicheln! „Sie, d·e Musik, ist eine treue Freundin, die Sie nicht verlassen und nicht betrügen wird, Sie nicht verrät, noch grausam quält, denn sie gewährte Ihnen alle himmlischen Reize und Entzückungen; die Freunde dagegen sind unzuverlässig oder arglistig und eine Geliebte undankbar." [1])

Mit Freuden verspricht sie, die Arbeit zu unterstützen; sie will alles zusammensuchen, was sie an Kompositionen aus Steffani's Feder besitzt. Von ihrer Lietzenburger Kapelle kann sie nur wenig Erfreuliches melden. Seit einigen Tagen muss sie die Musik entbehren, denn ihre Musiker sind teils eingetretener Trauerfälle halber nicht in der Stimmung zu singen, teils durch Erkältung daran verhindert. Doch die Königin verliert keine Zeit; sie „fasst den Mond mit den Zähnen" und treibt einstweilen Studien im Kontrapunkt. „Wenn ich damit fertig bin", scherzt sie, „so werden Sie sehen, wie ich komponiere. Ich behaupte, es so gut zu machen, dass Sie eifersüchtig werden. Ich werde Duette schreiben, die so zart und wahr sind wie die Ihrigen." Auch hier wieder die natürliche und sichere Art, in der Sophie Charlotte zu loben weiss.

à Berlin, le 21 de novembre [1702] [2]).

Toutes les choses étrangères qui arrivent à présent aux personnes estimables, toutes les vicissitudes de ce siècle, l'égarement où sont ceux qui ont tant de mérite ne me font plus tant de peine et je m'en sens consolée, puisque cela vous fait reprendre la musique à la main. Jettez-vous y à corps perdu, je vous prie. C'est une amie fidèle qui ne vous abandonnera pas, qui ne vous trompera pas, qui n'est pas traîtresse et qui vous n'a jamais été cruelle, car vous en avez tiré tous les charmes et les ravissements des cieux, au lieu que les amis sont tièdes ou fourbes et les maîtresses ingrates. Vous direz, Monsieur, voilà des conseils bien intéressés, mais que faire. Je ne m'en défends point et vous enverrai la liste de tous les duettis que j'ai et vous

[1]) Auch in freier Uebersetzung lassen sich einige geistreiche Wortspiele Sophie Charlottens nicht wiedergeben. Man vergleiche den Originaltext.

[2]) Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Geh. Archivrats Doebner-Hannover abgedruckt aus dem 79. Bde. der Publ. a. d. preuss. Staatsarchiven.

choisirez lesquels vous voulez et je les enverrai ou apporterai moi-même. Je vous assure que je n'ai plus d'originaux de Madame Kilmansec que la racolta e affetti e l'opéra d'Orlando et je vous assure que rien n'a été perdu ici, puisque j'ai tout fait copier et que personne n'a eu les choses entre les mains que moi et Atilio. Le grand Bononcini est encore ici, affligé de la mort de sa maîtresse. Cela est cause que je n'ai point eu de musique depuis huit jours. Plaignez m'en, la regina a une grosse joue et le petit garçon est enrhumé. Cependant je ne perds pas mon temps et vous dirai que je veux prendre la lune avec les dents, car j'apprends le contre-punto. Si j'en viens à bout, vous verrez comme je composerai. Je prétends le faire d'une telle manière à vous rendre jaloux. C'est tout dire et je ferai des duetti qui auront la tendresse et le naturel des vôtres. En attendant croyez-moi, Monsieur, toujours toute affectionnée à vous servir Sophie Charlotte

Der herzliche Brief wirkt Wunder. Kaum hat Steffani ihn gelesen, so lebt seine Phantasie auf, und ehe er sich versieht, ist ein neues Duett fertig. Unter der Versicherung seines Dankes und seiner Ergebenheit berichtet er der Königin von dem Fortschritt seiner Arbeit. Es ist ihm nach vielen Umfragen gelungen, die Originale fast aller Duette zu sammeln. Nur zwei fehlen ihm noch; von diesen hat er aber selbst den Text vergessen. Er erinnert sich nur, sie der Königin aus Brüssel zusammen mit dem Duett „Placidissime Catene" gesandt zu haben.[1]) Um diese beiden bittet er die Königin, damit die Sammlung vollständig werde.

Der Berliner Kapelle wünscht er baldige Heilung von ihren seelischen und körperlichen Verstimmungen, nicht nur im Interesse der Königin, sondern auch in ihrem eigenen, denn er meint, die schlimmste Krankheit, der grösste Schmerz sei, der Königin nicht dienen zu können.

Zum Schluss macht der alte Causeur der Königin ein ebenso originelles, wie verblüffendes Kompliment. Sophie Charlotte mag beim Lesen der Zeilen zunächst die Brauen hochgezogen haben, um dann in herzliches Lachen auszubrechen. „Ich wünsche sehr, dass Ew. Maj. nie mit dem Kontrapunkt fertig werden und niemals komponieren lernen. Das ist ein niederträchtiger Wunsch! Ich gebe das zu, aber ich kann ihn mir doch nicht versagen. Ich bin schon im Voraus eifersüchtig auf dieses neue Unternehmen und ich habe Grund dazu. Soll ich ihn nennen? Nun, Ew. Maj. tun nichts, es sei denn in der höchsten Vollendung; wenn Sie anfangen, Duette zu komponieren, dann kann ich die meinigen verbrennen. Ew. Maj. brauchten sie dann nicht mehr und bald wäre der arme Abbé ganz vergessen. Und da soll ich noch wünschen, dass Ew. Maj. komponieren lernen? Niemals!" —

[1]) Dr. Alfred Einstein setzt in seiner Besprechung der Doebnerschen Briefsammlung (Zeitschr. der IMG VIII, 86) den Brief No. 71, in dem Sophie Charlotte von den übersandten Duetten spricht, ins Jahr 1699, nicht 1701, wie Doebner annimmt; nach seiner Ansicht handelt es sich um die Duette „Che volete" und „Inquieto mio cor". Wahrscheinlich sind es diese, die Steffani jetzt fehlen.

Hannovre 26. de Novbre 1702.

Madame,

Les graces, que Vostre Majesté a daigné me faire le 21e de ce mois ont eu tant de pouvoir sur mon esprit, qu'elles ont reveillé sa Muse, qui estoit assoupie depuis quelques jours. A peine ay-je lû la lettre, dont V.M. a voulu m'honnorer, qu'un Duetto est tombé de la plume en moins de rien. Voy-là des Miracles, qui ne sont que du ressort de l'envie demesurée qu'on a d'executer les ordres de V.M., e de suivre ses conseils. Ils sont interessez: Eh! Je m'en flatte, Madame: s'ils ne l'estoient pas je ne les suivrois peut estre point: ou pour le moins si je les suivois, ce ne seroit que par un mouvement d'obeissance respectueuse, ce qui ne fait pas tousiours le plaisir le plus sensible des mortels. Aprez bien de recherches, et bien de peines, j'ay ramassé tous les Originaux de mes Duetti. Si bien qu'il ne me manque que deux des trois, que j'ay eu l'honneur d'envoyer à V.M. de Bruxelles. Je serois fort embarrassé si je devois dire les quels ce sont, car je ne me souviens pas d'un seul mot: mais je sçay bien que de ces trois là je n'ay que Placidissime Catene, si V.M. veut avoir la Benignité d'ordonner qu'on m'envoie les deux autres au plus viste, elle me fera une grandissime grace, car à moins que de les voir, je ne puis pas me determiner dans quelle Place je dois les mettre, si c'est dans ceux qui restent comme ils sont, ou parmy ceux que je m'en va desavouer d'une maniere tout à fait particuliere. Au reste, Madame, je souhaitte que toutte la Musique de V.M. guerisse au plus-tost de ses fluxions et de ses afflictions: je le souhaitte pour V.M. à fin qu'elle soit servie: et je le souhaitte pour ceux qui ont l'honneur de la servir, car je croy que la plus grande maladie, et la plus grande affliction soit celle de se voir en estat de ne pas la pouvoir servir. Mais aussi je souhaitte fort que V.M. ne vienne pas à bout de son Contrapunto, et n'apprenne jamais à Composer. Voy-là un souhait bien impertinent. J'en tombe d'accord; je le connois; mais je ne sçaurois m'empecher de le faire. Je suis jaloux par avance de cette nouvelle entreprise. Et j'en ay une tres-forte raison. La diray-je? C'est que V.M. ne peut rien faire qui ne soit dans la derniere perfection. Si elle entreprend de faire des Duetti, Adieu les miens. V.M. aura raison de ne les plus rechercher, et par là le pauvre Abbé sera tout fait oublié. Et V.M. veut que je souhaitte qu'elle apprenne à Composer? Jamais de ma Vie; quoyque toutte ma Vie je doive, et veuille me souvenir, que je suis avec tout le plus profond respect

Madame
De Vostre Majesté
Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Sousmis Serviteur
A. Steffani, Abbé de Lepsing

Steffani's Heiterkeit ist nun endgültig zurückgekehrt. Wenige Tage später richtet er einen neuen Brief an die Königin, der eine wahrhaft übermütige Laune verrät. Sein Inhalt zeigt Steffani von einer ganz anderen Seite; hier schreibt nicht der Diplomat oder der Künstler, sondern der Kavalier. Der Mann, der einen Monat vorher schmerzliche Klagen über das Schicksal anstimmt, der die Grösse zeigt, an seiner Kunst sich aufzurichten, ereifert sich jetzt über die langsame Besorgung von Toilettenartikeln, die er für eine ihm bekannte Gräfin Egmont bestellt hat! Wenn er seine Erregung auch absichtlich übertreibt und ihr dadurch den Charakter

des Komischen gibt, so ist es doch unverkennbar, dass nicht nur der Wunsch, die Königin zu belustigen, ihn zum Schreiben veranlasst. Die Aufträge der Gräfin Egmont liegen ihm wirklich am Herzen und haben für ihn doch mehr Bedeutung, als die einer blossen Kleinigkeit. Auch er war der nicht ganz reizlosen, ja sogar eine gewisse Eigenart verratenden Sitte der Zeit ergeben, stets unendlich korrekt und höflich zu sein.

Ein Schmuckkästchen und einige Dutzend Bernsteinplättchen, die, als Kette um den Hals getragen, gegen Rheumatismus helfen sollen, sind es, um derentwillen er sich erzürnt hat: Dinge, die sicher nicht in den Bereich der Kunst oder der Diplomatie fallen. Steffani hat sich die Bernsteinplatten aus Berlin verschrieben, wartet aber schon seit zwei Monaten auf Antwort. Da verliert er die Geduld und beschwert sich über die Vernachlässigung. Eine Flut der schärfsten Proteste ergiesst sich und durchbricht den herkömmlichen Briefstil, um sich im Dialoge auszutoben. Die gewagtesten Vergleiche zieht Steffani heran, um die ungeheuere Vernachlässigung zu illustrieren: „Liegt Berlin in Indien, bin ich ein Lakai des Grossmoguls, dass man mir noch nicht geantwortet hat?“

Die Umarbeitung der Duette geht ihrer Vollendung zu. Ein paar Dutzend sind bereits fertig und warten darauf, dass die Königin sich ihrer bediene. Herrgott! wann wird dies sein!

Hannovre 7. de Xbre 1702.

Madame,

Je n'y puis plus tenir: Il faut que j'eclatte: La mesure est comble: Ma patience est à bout: J'ay assez long temps espargné mes Amis: Il faut que je me plaigne à V. M. de leur dureté: ou de cette de leurs amis: Je ne la puis plus souffrir . . .

Abbé! Quelle mouche vous pique? Une, Madame, qui me contraint de m'addresser tres-impertinemment à V. M. pour une chose, qui ne vant pas une sillabe, non qu'une heure remplie de riens. Je m'explique.

Me la Comtesse d'Egmont m'a chargé il y a environ deux mois, de deux Commissions. La premiere de luy faire travailler à Augsbourg certain petit Coffre rempli de bagatelles de Vermeil doré, qui coustent beaucoup de temps, assez d'argent, et force peine. Ce-la est fait, je l'ay receu, et viens de le depecher. L'autre de luy faire avoir un couple de douzaines de morceaux plats, ronds, et percea au milieu, d'Ambre jaune. On luy a dit que de tels petits morceaux de la grandeur d'une piece de trois groches, pendus au col entre les deux espaules divertissent les fluxuions: elle y est extremement Sujette; et voudroit m'avoir l'obligation d'avoir contribué à la Conservation de sa Santé. Il y a deux mois que l'Abbé Mauro[1]) escrit à Berlin pour me procurer celle grande Machine. Bon! tout comme si on avoit escrit aux Indes; ou que ce fust un Valet de pié du Grand Mogol, qui le demandoit. N'est il pas touchant pour moy de ne pas pouvoir faire un tel plaisir à la Comtesse d'Egmont? à la personne des 17. Provinces, à la quelle je suis le plus obligé? à une Dame de son rang, et que je revere d'une maniere tout à fait particuliere depuis que je açay

[1]) Abbate Ortensio Mauro aus Verona, hannoverscher Hofpoet.

que V. M. l'honnore de son Estime? Raillerie à part, Madame, je suis tres-sensible à cette bagatelle. Et marque que je le suis d'une maniere outrée, c'est que je prends la resolution de me jetter aux pieds de V. M. et de la supplier tres-respectueusement de ma faire donner les moyens de faire ce grand present à la Comtesse d'Egmont. Je sçay que je fay une Impertinence: Mais que faire? Il faut en demander mille tres-humbles pardons à V. M. et se contenter d'estre mortifié, grondé, quni, pourveu qu'on puisse obliger la Comtesse d'Egmont. V. M. est trop genereuse pour me refuser cette grace, dont je la supplie à deux genoux: et moy trop reconnoissant pour ne pas l'en supplier, puisque je voy que d'autres ne veullent pas me la faire.

Ensuite de ce-la, Madame, je diray à V. M. que Mgr. le Duc Ernest Auguste [1]) m'a donné la liste des Duetti, que V. M. luy avoit addressée: que je la luy ay rendue, parceque j'ay recouvré tout ce-la: que j'attends les deux des trois derniers dont j'ay pris la liberté de parler dans ma derniere du 28e du mois passé: Et que lors qu'on aura le bonnheur de servir V. M. icy, elle y trouvera une bonne recreue de Duetti, puisqu'il y en a dejà un Couple de douzaines à son tres-humble service. Seigneur! quand est ce qu ce-la sera? En attendant cet honneur, V. M. aye la Clemence de permettre que je l'asseure du tres-profond respect avec le quel je suis

Madame

De V. M.

Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Sousmis Serviteur

A. Steffani, Abbé de Lepsing.

Damit endigt die Korrespondenz. Wie die Antwort der Königin gelautet, und ob die Gräfin Egmont ihre Gichtkette richtig erhalten hat, wissen wir nicht. Spätere Briefe Steffani's an die Königin existieren nicht. Doch auch die wenigen hier mitgeteilten sind wertvoll zum Verständnis der preussischen Königin und Steffani's und zur Charakteristik ihrer Beziehungen zu einander. Auf der einen Seite eine Frau, die nicht nur durch Geburt und Heirat, sondern auch durch ihre Lebensauffassung hoch über ihrer Zeit steht, die durch die Kunst ihrem Leben den Inhalt gibt und im Künstler einen Gleichberechtigten sieht, die Scherz zu verstehen weiss, und der doch die Tiefe der Empfindung nicht fehlt. Auf der anderen ein Mann von ungewöhnlicher Begabung, der ein wenig die Eigenschaft des Genies, das Vieles-Umfassen, besitzt, Italiener von Geburt, aber in seinen Interessen Deutscher, Staatsmann, Musiker, Geistlicher und Hofmann in einer Person, der sich in allen Stürmen, unter den mannigfaltigsten Verhältnissen, die reine, tiefe Empfindung, das Merkmal des Künstlers, bewahrt hat, und dem es dennoch nicht beschieden war, als erster seine Zeit vor der Kritik der Nachkommen zu vertreten, — Beide echte, beste Kinder ihres Jahrhunderts.

[1]) Ernst August, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, Bruder der Königin Sophie Charlotte.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

60. **Fritz Prelinger: Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen.** Herausgegeben und erläutert. I. Band. 1783—1814. Verlag: C. W. Stern, Wien und Leipzig 1907.

Prelinger hat die teils in selbständigen Sammlungen publizierten, teils in biographischen Werken und Zeitschriften abgedruckten Briefe Beethovens in chronologischer Ordnung zusammengestellt. Seine Ausgabe ist leidlich ausgestattet und dürfte den Lesern, die sich nicht eingehender mit Beethoven beschäftigen, inhaltlich genügen. Für wissenschaftliche Arbeiten ist sie unbrauchbar, da sie unkritisch ist. Obwohl Autographen von Briefen Beethovens in grosser Menge erreichbar sind, hat Prelinger doch nur sehr wenige seiner gedruckten Vorlagen mit den Handschriften verglichen und danach korrigiert. Ja, er nahm sich nicht einmal die Mühe, unter den verschiedenen Abdrucken der Briefe die korrektesten auszuwählen. So bringt er den Brief an Amenda (No. 32) unvollständig nach Nohl, obwohl ihn Thayer vollständig gegeben hat. Bei Prelinger fehlt also die schönste Stelle des ganzen Briefes, die Worte voller Titanengrösse enthält. Auch die Briefe No. 2 und No. 12 finden sich bei Thayer bereits korrekter. Prelinger hat sämtliche Briefe Beethovens mit moderner Orthographie und Interpunktion versehen. Er habe diese Redaktion vorgenommen, sagt er im Vorwort, weil „Beethovens Schreibung systemlos und wild“ sei und überhaupt „in den Autographen von Orthographie nicht gesprochen werden“ könne. Da ist Prelinger von einem gewaltigen Irrtum befangen. Wer sich gründlich mit Beethovenautographen beschäftigt hat, der weiss, dass Beethoven wohl eine Orthographie schreibt. Freilich nicht die von der Behörde zudiktierte, sondern die seinem kernigen, eigenartigen Stil entsprechende Beethovensche, die ihr eigenes System und ihre eigene Entwicklung hat. Beseitigt man, wie es Prelinger getan, aus den Briefen die ursprüngliche Schreibart, so nimmt man ihnen einen Charakterzug, der nicht so unwesentlich ist, wie der Herausgeber glaubt. — Da Prelinger alle im Titel versprochenen Erläuterungen auf den letzten Band seiner Publikation verspart, so enthält der vorliegende nur Texte. Diese Anordnung ist unbequem für den Leser. Denn manche Briefe Beethovens können durch die Beifügung weniger erklärender Worte, ja schon durch die genaue Angabe des Empfängers, verständlich gemacht werden, erscheinen jedoch ohne jede erläuternde Notiz dem mit Beethovens Bekanntenkreise nicht Vertrauten geradezu sinnlos. Auf die Lösung dieser Rätsel im Schlussbande der Prelingerausgabe wird man wohl längere Zeit warten müssen. Denn dessen Abfassung wird viel Mühe kosten. Muss doch Prelinger darin ausser den Erläuterungen eine Menge von Nachträgen und Berichtigungen zum vorliegenden Bande bringen, wenn er's mit seiner Publikation nur einigermassen ernst meint. Dr. Hans Volkmann

61. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 13 und 14. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Der 13. Band umfasst die Stichworte Lyrik bis Mitterwurzer. Wo wir ihn aufschlagen mögen, treffen wir auf interessante Abschnitte, aus welchem Wissensgebiete es

immer sei. Das „non scholae, sed vitae discimus" hat nie eine glänzendere praktische Anwendung gefunden, als wir sie hier in jeder Zeile erkennen. Die oft gerühmte, meisterliche Popularisierungskunst des „Grossen Meyer" muss man immer wieder bewundern. Der sprödeste Stoff findet bei der unbedingt zuverlässigen, alles Wichtige kurz und knapp anführenden Darstellung durch wissenschaftliche Autoritäten eine durchaus klare, gemeinverständliche Behandlung. Wir finden z. B. die grossen Aufsätze „Lyrik", „Märchen", „Metrik" aus dem Reiche der Dichtung, den Artikel „Mädchenschulen", die grossen Abhandlungen „Mathematik", „Melanchthon", „Metaphysik", „Mission"; eigne Kapitel behandeln die grossen Zeitfragen „Mässigkeitsbewegung" und „Mittelstandsbewegung", von denen die zweite in der vorigen Auflage überhaupt noch nicht behandelt war; durch die neuesten Statistiken und Anschauungstafeln, die mit sorgfältig gearbeiteten Texten Hand in Hand gehen, lassen wir uns genau über den Stand von „Marine" und „Militär" unterrichten. Die Städteaufsätze sind zum Teil durch Pläne ergänzt (so „Mannheim" und „Metz") und auf die neuesten Daten gebracht. Aus der grossen Völkerpolitik interessieren jetzt in ganz besonderm Maase „Mandschurei" und „Marokko". — Aus dem Inhalt des 14. Bandes heben wir zunächst den fast 18 Spalten umfassenden Artikel „Musik" hervor, der uns in gedrängter Form die gesamte Musikgeschichte mit zwei gelungenen Porträttafeln deutscher Tondichter vermittelt und in den mit zahlreichen Textbildern sowie einer besondern Tafel ausgestatteten Beiträgen „Noten" und „Musikinstrumente" (mit drei Tafeln) gewissermassen eine Ergänzung findet. Im Anschluss hieran nennen wir die übersichtlichen und trefflichen Darstellungen der Neugriechischen, Niederländischen, Nordamerikanischen, Nordischen und Norwegischen Literatur, den grossen Artikel über das Nibelungenlied und aus dem biographisch-geschichtlichen Gebiete die Monographieen über Moltke, Murillo, den englischen Dichter und Zeichner Morris, über Mozart und den ungarischen Maler Munkácsi, über Nansen, Napoleon sowie zwei Porträttafeln mit den bedeutendsten Naturforschern. Besondere Beachtung verdienen ferner die Abhandlungen über Nordische Altertümer, Nordische Kultur und Kunst (mit zwei sehr instruktiven Tafeln), Nordische Kunstweberei sowie ein mit ganz neuen Tafeln versehener Abschnitt über Möbel- und Kunsttischlerei. Sammlern bietet vortreffliches Material der Artikel „Münzen" mit sechs Münztafeln sowie die beigegebene Übersicht über die wichtigern Münzen. Praktischen Zwecken dienen zahlreiche Karten. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

62. **Jean Sibelius:** Karelia-Ouvertüre op. 10, Karelia-Suite op. 11, für Orchester. Gesang der Athener op. 31 No. 3, für einstimmigen Männer- und Knabenchor mit Begleitung von Hornseptett, Triangel, Becken und grosser Trommel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Seit dem Heidelberger Tonkünstlerfeste hat die finnische Musik Hausrecht im deutschen Musiksaal; Sibelius, ihr stärkster Sohn, hat es ihr erworben. Man hörte den echten Heimatklang sie durchziehen; in ihrer eigensinnigen Monotonie malten sich die mit feinem Silberschleier umhüllten Schönheiten des Landes der tausend Seen. Man fühlt die Reize dieser seltsam den Geist umspinnenden Kunst des Primitiven, die melodisch und harmonisch und auch rhythmisch ihre Form bestimmt, auch in den Karelia-Stücken. Ihre Idee entstammt wieder dem Finnisch-Nationalen, damit nicht minder ihre musikalische Gestalt; in der Instrumentation, die manchmal vielleicht noch feinere Abschattungen zeigen könnte, aber im ganzen stimmungskräftig ist, verrät sich der kundige Klangfarbenkünstler. Besonders eigentümlich denke ich mir die Ballade in

der Suite, die nur von Holzbläsern und Streichern gespielt wird. — Über den Gesang der Athener ist kaum mehr zu sagen, als dass es ein einfaches Tonstück in marschähnlich kräftigem Charakter ist, das sich für Freiluftaufführungen eignen dürfte.

Paul Ehlers

63. **G. F. Händel: Concerto grosso No. 7.** Bearbeitet von **Max Seiffert.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In der höchst verdienstvollen Seiffertschen Sammlung der Händelschen Concerti grossi nimmt das vorliegende Konzert C-dur No. 7 einen besonders hohen Rang ein. Es entstammt der berühmten Musik, die der Meister für die Erstaufführung des „Alexanderfestes" im Jahre 1736 schrieb, und dürfte auch heute noch zu den wirksamsten Stücken Händelscher Orchestermusik gehören. Die Ausgabe Seifferts ist durch die Ausarbeitung der beiden Cembalostimmen besonders bemerkenswert, und so dürfte der reiche musikalische Gehalt in der vorliegenden Fassung zu schöner Geltung kommen, zumal wenn bei der Ausführung die beherzigenswerten Winke beachtet werden, die der Herausgeber der Partitur beifügt.

64. **Johann Pezel: Zwei Suiten für Blasinstrumente.** Herausgegeben von **Arnold Schering.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Innerhalb der meisten grossen Orchester haben sich in der letzten Zeit Bläservereinigungen gebildet, die dem Herausgeber dafür dankbar sein dürften, dass er ihnen hier zwei nicht sehr schwierige und doch recht dankbare Suiten für zwei Trompeten, Alt-, Tenor- und Bassposaune aus dem reichen Schatze zugänglich macht, den der alte Meister Pezel, einer der fruchtbarsten Tonsetzer für Blasmusik, hinterlassen hat. Die Sätze sind der im Jahre 1685 erschienenen Sammlung „Fünffstimmigte blasende Musik" entnommen und erfreuen durch ihre eigenartige Klangkombination sowie eine altväterische Grazie und Knappheit der Form.

65. **Felix Weingartner: „Aus fernen Welten"**, op. 39. Vier Gesänge für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. **Lieder und Gesänge.** Bd. 7 und 8. (Volksausgabe.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Phantastisch wie die Gedichte von Christian Morgenstern sind auch die Kompositionen, und deshalb erscheint das Klavier als Begleitinstrument hier nicht ausreichend. Der Komponist hat sich diese Gesänge orchestral begleitet gedacht, und so muss man am Klavier sich Farben aller Art im Geiste ergänzen, um zu dem Klangbilde zu gelangen, das dem schaffenden Künstler vorgeschwebt haben mag. Seltsamerweise gelangen ihm die beiden letzten, fast grotesken Gesänge am besten, und zwar meiner Empfindung nach besonders „Erdriese" in seiner grimmig-ungeschlachten Komik. Sehr schön ist auch „Mondaufgang" mit seiner eigenartig romantischen Böcklinstimmung. Weniger kräftig in Ausdruck und Kolorit sind „Der Born", bei dem man aber eine feine Tonmalerei und den ernsthaften f-moll-Ausklang beachten möge, und „Vöglein Schwermut", ein Lied von eigentümlich trauriger Naivität, in dem das Zwitschern des Todesvogels ganz besonders glücklich der melodischen Linie eingefügt ist. Die vier Gesänge der Sammlung berühren zunächst seltsam, offenbaren aber bei eingehender Beschäftigung mit ihnen ihre Schönheiten immer deutlicher. Mir scheint es, als ob in ihnen ein starkes dramatisches Element läge, das bei der Wiedergabe mit Orchester besonders deutlich hervortreten dürfte, zumal wenn die Singstimme mit Lebendigkeit und vieler Intelligenz ausgeführt wird. Das ist nicht leicht, aber gewiss sehr lohnend. — Von ganz anderer Seite zeigt sich Felix Weingartner in den Bänden 7 und 8 seiner „**Lieder und Gesänge**". Hier hat er den Mut, wirkliche Lieder zu schreiben, bei denen die Singstimme in schöner, schlichter Melodik einherschreitet und das Klavier sich nur als Begleitinstrument betätigt. Ich habe an den zwei Bänden, die zusammen zehn Lieder enthalten, viel Freude gehabt

und daraus die Gewissheit gewonnen, dass Weingartner als musikalischer Lyriker einen hohen Rang einnimmt und dass diese einfachen warm empfundenen Lieder für die Dauer geschaffen sind. Es ist schwer, einzelne Stücke herauszuheben, weil der persönliche Geschmack hier das letzte Wort spricht. Ich für meinen Teil möchte „Der öde Garten", „Hochsommer" und „Scheidende Liebe" als die mir am meisten zusagenden bezeichnen.

F. A. Geissler

66. **Edmund von Freyhold:** Gesungene Gedichte mit Klavierbegleitung. Verlag: Emil Sommermeyer, Baden-Baden.

Auf den Titelblättern dieser sechs Kompositionen befindet sich folgende Anmerkung: „Gesungene Gedichte, nicht Lieder mit fester musiklicher Gliederung sollen die folgenden Kompositionen sein. Die Musik soll hier die sprachlichen und poetischen Akzente hervorheben, nicht durch selbständigen, nur musikalischen Gesetzen folgenden, melodischen Gang beeinträchtigen, damit das Werk des Dichters unversehrt erhalten bleibe. Dadurch verboten sich z. B. aus melodischen, nicht aus poetischen Gründen, angewendete willkürliche Wortwiederholungen von selbst; es wachsen aber auch die Anforderungen an den Sänger bezüglich des Vortrags." Mit dieser ebenso überflüssigen als naiven Auslassung scheint der Komponist die dilettantische Nachlässigkeit seines Satzbaues, die sandige Öde seiner Phantasie, insbesondere aber seine Rückständigkeit in der Kenntnis der Entwicklung des Liedes entschuldigen zu wollen. Abgesehen davon, dass der Komponist sich für seine merkwürdigen Elaborate Dichtungen wie Eichendorffs „Waldesgespräch", Goethes „Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa", die „Loreley" von Heine usw. auswählte, deren Vertonung längst völlig erschöpft ist, so steht rein musikalisch seinem Wollen ein solch dürftiges Können gegenüber, das weit davon entfernt ist, dem dichterischen Gehalt des Stoffes gerecht zu werden. Dies um so mehr, als Edmund v. Freyhold, der laut seiner Anmerkung der Deklamation die erste Rolle zuerkennen will, sich erst bestreben müsste, richtig zu deklamieren. Eine natürliche Deklamation scheint dem Komponisten der gesungenen Lieder ein ebenso unbekanntes Ding wie das Wesen des Liedes überhaupt zu sein.

Adolf Göttmann

67. **W. Pogojeff:** Quartettino für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 5. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

Sehr bescheiden nennt der Komponist sein nicht sehr ausgedehntes, vier knappe Sätze umfassendes Werk Quartettino. Es ist aber ein Werk, das an Erfindung, Klangschönheit und Formvollendung seinesgleichen sucht. Der Quartettsatz ist geradezu musterhaft, wenn wir die Klassiker als Masstab annehmen. Einen spezifisch russisch-nationalen Charakter trägt das Werk, das ich allen Quartettspielern aufs wärmste empfehlen möchte, nicht, ebensowenig wie es etwa neue Bahnen eröffnet. Der erste Satz ist durch die Bezeichnung Sonatina gut charakterisiert. Wärme und Innigkeit herrscht im Andante. Neckisch ist das Menuett, kraftvoll der fugierte Schlussatz mit dem schönen Gesangsthema. Der erste Takt der Seite 5 der Bratschenstimme ist zu streichen, da er bereits auf Seite 4 steht.

68. **J. Perslany:** Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 1. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.

Eine starke Talentprobe, durchaus quartettmässig, sehr wohlklingend. Die russische Herkunft des Komponisten ist kaum zu merken, er schreibt im Quartettstil Mozarts und Schumanns, dessen Einfluss auf die russische Musik für mich bisher nicht bemerkbar gewesen ist. Die reiche melodische Ader des Komponisten ist namentlich dem warm empfundenen Adagio zugute gekommen. Pikant ist das Scherzo. Im Finale findet sich eine recht gediegene Fuge. Das Werk, das sich gut spielt, kann allen Quartettvereinigungen empfohlen werden.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

REVUE DER REVUEEN

ZEITSCHRIFT DER INTERNATION. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906, Heft 11. — Hermann Abert beleuchtet „Zur Schumann-Gedächtnisfeier" das künstlerische Schaffen des Meisters. Getreu dem Worte Schumanns, dass sich in seinen Werken stets Mensch und Musiker zugleich auszusprechen pflegen, muss man bei einer Würdigung seiner Kunst von seiner Persönlichkeit ausgehen. An dem absprechenden Urteil, das über den Symphoniker Schumann im Schwange ist, müssen nicht unbeträchtliche Abstriche vorgenommen werden. Was seit Beethovens Tode eine allgemeine Erscheinung ist, die Abnahme des Verständnisses für grosszügige symphonische Entwicklung im Sinne der klassischen Zeit, soll man nicht dem einen Schumann zur Last legen. Durch seine genialen Versuche, die vier Sätze thematisch eng aneinander zu schliessen und die klassische Form mit romantischen Programmideen zu durchsetzen, hat er der Weiterentwicklung unserer Orchestermusik die grössten Dienste geleistet... Das Meiste aber hat ihm die Klaviermusik zu danken. Sein origineller, an den Werken Bachs grossgewordener Klavierstil hat wesentlich mit dazu beigetragen, der modernen Polyphonie auf dem Gebiete der Klaviermusik die Wege zu ebnen. Und durch Übertragung dieser Errungenschaften auf die Kammermusik hat Schumann auch hier neues, reges Leben entfacht. „Die Fäden, die Schumanns Kunst mit der der Gegenwart verbinden, sind sehr zahlreich;... das Beste an seiner Kunst wird uns noch lange unverloren bleiben." — Clifford B. Edgar veröffentlicht „A Resumé of Mozarts early Operas". — Albert Göhler macht einige „Vorschläge zur musikalischen Bibliographie".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT UND NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig). Vereinigte Leipziger musikalische Wochenschriften. 1906, No. 40—44. — Georg Capellen schreibt „Nochmals über die Partitur- und Tonschriftreform". — Roderich von Mojsisovics setzt seine Studie über „Max Regers Orgelwerke" fort. — Ein Mahnwort an unsere Sänger und Sängerinnen richtet Carl Thiessen unter dem Titel „Verschollene Lyriker". Die leidige Novitätensucht unseres die Konzertsäle füllenden Publikums ist eine Folgeerscheinung des ganzen heutigen Schnellbetriebes in der Kunst. Das haben auch die Männer an sich erfahren, deren Wiedererweckung nicht nur Sängern und Sängerinnen, sondern auch dem die Sangeskunst mit geläutertem und gebildetem Geschmack pflegenden bürgerlichen und aristokratischen Hause eine Ehrenpflicht sein sollte. Zu diesen „Verschollenen" gehören: Liszt, Cornelius, Jensen, Franz, Brückler, Rücksuf, Draeseke u. a. m. — Karl Grunsky schreibt über „Wolfs Lieder nach Mörike". Für den, der sich mit Hugo Wolf beschäftigen will, ist der Band der Lieder nach Mörike der geeignetste. In den Mörikeliedern lassen sich geheime Fäden der musikalischen Einfühlung nach allen Richtungen der später entdeckten Empfindungswelten verfolgen. Verfasser beschäftigt sich dann eingehend mit dem Aufbau der Lieder. „Gerade die von innen herausgestaltete, der Strenge zustrebende Form ist es, die jedem Denkenden zu erwägen gibt, was er zu halten habe von dem Gerede zügelloser Wildheit, krasser Unfähigkeit, moderner Willkür, womit die Wiener Kritik Wolf empfing,

so wie sie Wagner, Liszt, Bruckner empfangen hatte." — Paul Sakolowski widmet „Ignaz Brüll" zu seinem 60. Geburtstage einen Gedenkaufsatz. Er nennt den Komponisten des „Goldenen Kreuzes" sympathisch, liebenswürdig, ehrlich. Dadurch, dass Brüll von Jugend auf, vielleicht infolge der Anweisung seiner ausgezeichneten Lehrer sich seiner kompositorischen Mission bewusst blieb, hat er sein Schaffen vor einem wirklichen Misserfolg bewahrt. „Möge dem sympathischen, liebenswürdigen und ehrlichen Künstler noch eine lange Zeit gesegneten Wirkens beschieden sein!"

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 24, 1—3. — In einem Artikel „Ein neuer exotischer Musikstil" befürwortet A. Schüz das neue Capellensche Harmoniesystem, das besonders durch die Einführung des Doppelklangprinzips eine ganz wesentliche Bereicherung der neueren Harmonik bedeute. Capellen zeige ferner einen anderen Weg zur „Auffrischung, Verjüngung und Befruchtung unserer heutigen Musik." Die Schlichtheit und Klarheit der melodischen Linie solle dabei gewahrt bleiben; die Tendenz seiner Schriften zeige „Erweiterung des Horizontes, Befreiung unseres Musiksinns vom Gewohnheitsmässigen, von einengenden, für unüberschreitbar gehaltenen Schranken, Eröffnung neuer, weiter Perspektiven, wenn diese auch bisweilen ins Unbegrenzte, Nebelhafte hinausweisen." — „Pius X. und die Kirchenmusik" von M. Marasse. Die Vorliebe für den gregorianischen Gesang klingt wie ein Leitmotiv durch die Kundgebungen Pius X., der, musikliebend und musikverständig, die Kirchenmusik zu einer höheren Blüte führen möchte. — Felix Draeseke veröffentlicht einen Mahnruf: „Die Konfusion in der Musik". Verfasser bezweifelt, dass die alleinige Herrschaft der Programmusik für die instrumentale Kunst sich heilsam bewähren wird. In den Werken der Führer der neuen Bewegung überrascht fast durchgängig die versagende Erfindung. „Kläglicher und kärglicher, als je, ist sie beinahe ganz eingeschrumpft und die Themen sind als solche oft kaum zu erkennen. Es ist kein schönes Bild, das vor unseren Augen sich ausbreitet und einem ideal gesinnten Künstler muss es ein wahres und tiefes Seelenweh bereiten, wenn er Zeuge solcher Zustände in seiner hoch und heilig gehaltenen Kunst zu sein gezwungen wird." — „Zur zehnten Wiederkehr von Anton Bruckners Todestag" bringt Rudolf Louis einen Gedenkartikel. Damit das Werk eines deutschen Künstlers für die Allgemeinheit seines Volkes lebendig werde, muss er selbst zunächst tot sein. Diese alte traurige Erfahrung hat auch bei Bruckner eine neue Bestätigung gefunden. Wort und Schrift können viel dazu beitragen, dass sich vielen ein lebendiges und fruchtbringendes Verständnis Brucknerscher Kunst erschliesse. Doch das, worauf es ankommt, ist, dass Bruckner gut aufgeführt wird. — Es sind ferner folgende Aufsätze zu erwähnen: K. Weinmann: „Der Domchor zu Regensburg." — G. Münzer: „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke." — Hjalmar Venzoni: „Erinnerungen an Hans von Bülow." — L. Andro: „Das neue Lied und seine Sängerinnen." — M. Koch: „Zur Charakteristik der Tonarten". — Adolph Kohut: „Theodor Hell und Karl Maria von Weber." Ein Gedenkblatt zu Hells 50. Todestage. — Egon von Komorzynski: „Die Posaunen bei Mozart". — Heinrich Schwartz: „Eugen Gura." Zum Gedächtnisse. — A. Chybinski: „Joseph Peter von Lindpaintner."

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 55—66. — Detlef Schultz gibt ein Lebensbild von „Julius Stockhausen". „Der spezifische Gesangston, die weitgeschwungene Linie und das strömende Pathos des ariosen Gesanges war Stockhausens eigentliche Sache. Seine ganze stimmlich-gesangliche

Disposition, mit der sich eine ungewöhnliche musikalische Begabung und Bildung verband, wies ihn auf das Kunstlied der Romantiker hin, auf Schumann und Schubert, deren Lyrik erst er der grossen Öffentlichkeit erschlossen hat." — Eugen Schmitz äussert sich „Zur Frage der pädagogischen Verwendung der Tonwerke." Bei einer pädagogischen Verwendung der Tonwerke, d. h. Werke, die für den noch im Werden und in der Ausbildung begriffenen Musikbeflissenen geeignet oder nicht geeignet sind, kommen zwei Gesichtspunkte in Betracht: der eine bezieht sich auf das Äussere der Musik, die Technik, der andere auf das Innere, den geistigen Gehalt. — Über „Das Problem der Kontraaltstimme" schreibt Paul Bruns. — Karl Grunsky bespricht „Wolfs Spanisches Liederbuch". — Walter Niemann erörtert eine musikalische Zeitfrage „Künstler und Kritik". Der moderne Grossbetrieb der musikalischen Veranstaltungen zwingt die Kritik durch übermässige Inanspruchnahme und Überanstrengung in körperlicher und seelischer Hinsicht zur Oberflächlichkeit.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 17/18. — „Beethoven und der Prinz Louis Ferdinand von Preussen", zum 100. Todestage des Heldenprinzen am 10. Oktober, von Julius Blaschke. Beethoven war von dem Klavierspiel und den Kompositionen des Prinzen entzückt. An dem denkwürdigen Musikabend am 10. Oktober 1796 rief Beethoven, der sich sonst gerade den Grossen der Erde gegenüber aller verbindlicher Formen entäussert zu haben schien, begeistert aus: „Das war gar nicht königlich oder prinzlich, sondern meisterlich, wie ein tüchtiger Musiker gespielt!" — „Neues über Georges Bizet" berichtet Paul Zschorlich. Bizet war von Beethoven ausserordentlich eingenommen. Er setzte ihn „über alle die Grössten und Berühmtesten". Er nannte Beethoven den Prometheus der Musik und stellte ihn über Mozart, Weber und Meyerbeer. „Michel Angelo, Dante, Shakespeare, Homer, Moses — Beethoven. Er ist überwältigend." ... Im Hinblick auf Beethoven lässt sich auch nur der Ausspruch Bizet's verstehen: „Ich bin deutsch von Herzen und Seele und aus Überzeugung." ... Die italienische Musik liebte Bizet, „wie man eine Courtisane liebt, aber es ist absolut notwendig, dass sie reizend ist." — Es sind ferner zu erwähnen: Carl Jos. Fromm: „Das moderne Operetten-Orchester". — Max Vancsa: „Musikerbriefe." — Hans Protiwinski: „Der künstlerische Dilettantismus, seine Grundlagen und Richtungen." — Josef Reitler: „Das Salzburger Musikfest."

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, No. 19/21. — Otto Schabbel betrachtet das Leben und Schaffen „Friedrich Hegars". Seinen grossen Ruf im In- und Auslande hat sich Hegar durch seine Kompositionen, namentlich durch seine Männerchöre erworben. Was Hegar dann noch auszeichnet, ist seine wahrhaft hohe Kunstanschauung, die ihn auch als Menschen adelt. — „Musik-Instrumente in der Nürnberger Jubiläums-Ausstellung" bespricht Dr. Flatau. — Nana Weber-Bell bringt die Fortsetzung ihrer umfangreichen Arbeit: „In der Werkstatt des Genies." — Dr. Fritsche erörtert die Frage: „Wie ehrt man Meister Johann Sebastian Bach in unseren Tagen am Besten?" Es bedarf zur Erreichung und Durchführung des edlen Zieles wirklicher Bachgemeinden, die mit allen Kräften diese schöne humane Aufgabe zur Ausführung bringen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1906, No. 12. — Otto Schmid: „Hasse und seine Kirchenarien." Unsere Zeit, die es mehr mit den ästhetischen als ethischen Idealen hält, hat sich wieder mehr Hasse zugewandt und fühlt sich von seiner Musik angezogen. Hasse ist ein Apostel des sinnlich

Schönen. Seine Musik ist „des Verschwindenden Schwanengesang gewesen", das Grablied einer absterbenden Kunstperiode. Um zu begreifen, dass sein Ruhm einstmals die Welt erfüllen konnte und dass seine Oratorien lange Zeit als vorbildlich angesehen wurden, muss man ihn aus seiner Zeit und seinem Milieu heraus beurteilen. Der grosse instruktive Wert seiner Gesänge, die nicht umsonst aus der klassischen Zeit des bel canto stammen, beruht darin, dass sie lehren, den Ton zu „spinnen", die „grosse Linie" zu führen.

DIE STIMME (Berlin) 1906, No. 2. — Ernst Otto Nodnagel widmet „Julius Stockhausen" einen kurzen Nekrolog. Stockhausen gelang es, die Schönheiten der deutschen Sprache mit den Schönheiten des edlen Gesangtones zu verschmelzen und diesen neuen Stil zu einer Zeit zu verwirklichen, „als gerade in den tondramatischen Schöpfungen Wagners die künstlerische Notwendigkeit dieses deutschen Gesangstiles auf das dringendste zutage trat." — Ferner: M. Bukofzer: „Über Beziehungen des Ansatzrohres zur Höhe des gesungenen Tones." — Walter Berg: „Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten."

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a. R.) 1906, Heft 7. — In einem anregenden Artikel „Carl Loewe und der Gesang" gibt August Welimer ein klares Bild von Loewes Erziehung und Entwicklung als Schlüssel zum Verständnis seines Lebens und Schaffens. — Franz Zureich behandelt „Stimmbildung in der Schule". — A. Pöhler macht einige Vorschläge „Zur Frage der Mutation".

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, Heft 8 u. 9. — Über „Das Volkslied in Österreich" werden weitere Anleitungen zur Sammlung und Aufzeichnung gegeben. — Gustav Jungbauer bringt die Fortsetzung seiner Abhandlung über „Das ‚Baurnsepp'n-Liad'", die die Entstehung und Geschichte eines Böhmerwald-Volksliedes behandelt. — Weitere Beiträge sind: Karl Kronfuss: „Das ‚Alplied'." — Josef Pommer: „Über das älplerische Volkslied und wie man es findet" (Fortsetzung).

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1906, No. 9/11. — Die Nummern enthalten im wesentlichen Mitteilungen „Zum XIX. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstage in Schleswig" und „Mitteilungen des Vorstandes im Zentralausschusse".

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich) 1906, No. 26/30. — E. A. Hoffmann behandelt in einem Artikel „Schulgesang" die richtige Erteilung des Schulgesangunterrichts, der das einzige Mittel sei, ein Volk zur Pflege der Musik zu erziehen. Auch vom Standpunkt der Schulhygiene aus ist eine weitere Ausbildung und Pflege des Schulgesanges zu befürworten, denn er stärkt die Stimm- und Atmungsorgane und trägt wesentlich zu ihrer günstigen Entwicklung bei. — „Von der Ton- und Stimmbildung" redet E. Schweingruber. Die Tonbildung ist die Wurzel des Gesanges. Das Gehör für reine Tonbildung muss erzogen und gebildet werden. „Das Kontrastudium: der Kampf des modernen Menschen gegen seine angeerbten und unbewusst angewöhnten Untugenden im Sprechen und Singen bildet den Grundzug der Tonbildung, der Tonfreiheit". — Mit Nf. ist der Artikel „Heimatkunst" unterzeichnet. Die Freunde der Architektur, Skulptur und Malerei weisen überall auf den Wert des heimatlichen hin, empfehlen es zum Nachschaffen und zum Schutz. Doch Musikformen aus heimatlicher Kunst herauszubilden, hat man noch nicht gewagt; „die Musiker halten diese wohl zumeist für zu geringwertig, als dass sie fruchtbringend ausgenutzt werden könnte." — Ferner ein Bericht über „Die Rheinfahrt des Stadtsängervereins Frohsinn, St. Gallen".

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Über die Tätigkeit auf dem Gebiet der Oper am hiesigen Stadttheater ist bis dato im allgemeinen Gutes zu berichten, und als aussergewöhnlich wären allenfalls die für Direktor Häussler jedenfalls sehr angenehmen ausgezeichneten finanziellen Erfolge des von seiten der Stadt gut fundierten Instituts zu verzeichnen. Bezüglich des Repertoires boten die Opernaufführungen bisher die bekannten und bewährten Werke: „Zauberflöte", „Zar", „Lustige Weiber", „Mignon", „Faust", „Jüdin", „Evangelimann", „Cavalleria", oftmals „Lohengrin", dreimal „Holländer", „Carmen", „Troubadour", „Traviata" — zweimal mit der grosse Anziehungskraft ausübenden Frl. Prevosti in der Titelrolle —, „Hoffmanns Erzählungen", „Hänsel und Gretel" usw. und, als aus dem gewohnten Rahmen heraustretend, je zwei Aufführungen der „Aida" und des „Siegfried" mit den Gästen Bechstein (Altenburg) bezw. Hofmüller (München) als Mime und Kammersänger Bauberger (München) als Wanderer. — Die zu Beginn der Saison in Aussicht gestellte Opernnovität „Salome" von Strauss liess sensationelle Unternehmungen der Direktion vermuten, aber es war blinder Alarm. Unser 34 Herren starkes Orchester konnte sich unmöglich zu Vier- oder Sechshändern metamorphosieren, um eine geeignete Verstärkung, die nicht aufzutreiben war, zu ersetzen. Aber eine Novität kam doch heraus, eine leichter verdauliche als die „Salome", nämlich „Die lustige Witwe", in deren meindische Reize sich die Besucher von sieben beinahe ausverkauften Vorstellungen genügend verlieben konnten. — Die Opernaufführungen hielten sich bisher in der Qualität durchschnittlich auf Achtung gebietender Höhe. Der erste Kapellmeister, Rudolf Gross, bewährt sich als routinierter Dirigent. Als zweiter bezw. dritter Kapellmeister fungieren die Herren Ehrenberg und Reuss. Ein wunder Punkt bleibt immer, besonders bei Aufführungen der Wagnerschen Musikdramen, die im Streicherchor zu schwache Besetzung des Orchesters. Es dürfte einer Stadt von der Grösse Augsburgs überhaupt angemessen sein, das Orchester auf einen regelmässigen Bestand von mindestens 45 Mitgliedern zu erhöhen. Es kann den massgebenden Persönlichkeiten ein heroischer Entschluss in dieser Notstandsfrage nicht dringend genug empfohlen werden. Otto Hollenberg

BERLIN: Das Lortzing-Theater hat jetzt auch Flotows unverwüstliche „Martha" seinem Spielplan einverleibt, und zwar mit ganz gutem Gelingen. Liess die von mir besuchte Vorstellung (am 4. Januar) im einzelnen auch manches zu wünschen übrig, im grossen und ganzen wurde sie den Anforderungen, die man an eine Volksbühne stellen muss, gerecht und legte von neuem Zeugnis ab von dem erfreulichen künstlerischen Ernst und Eifer, mit dem in Berlins jüngster Opernbühne gearbeitet wird. Kapellmeister Otto Schwarz waltete mit Umsicht, wenn auch etwas phlegmatisch, seines Amtes; von den Darstellern verdienen Mizzi Fink (Titelrolle) und Martha Mayer-Herber (Nancy) besondere Erwähnung. Willy Renz

BRAUNSCHWEIG: Der „Ring des Nibelungen" wird strichlos neu einstudiert und ist bis zur „Götterdämmerung" gediehen, so dass in nächster Zeit das ganze Werk nacheinander gegeben wird. Im übrigen bewegt sich der Spielplan gegenwärtig in ausgefahrenen Geleisen. „Die Nazarener" von Hansmann halten sich; während der Krankheit des Hofkapellmeisters Riedel leitete der Komponist selbst eine Vorstellung und erntete viel Beifall. Bei andern Opern übernahm Hofmusikdirektor Clarus die Vertretung. Ernst Stier

BREMEN: Die „Hugenotten" werden doch wohl das einzige musikdramatisch ernst zu nehmende Werk Meyerbeers bleiben. Daher sind die Versuche, das Werk von seinen krassesten Roheiten zu befreien, nicht von der Hand zu weisen. Die hiesige neue, von dem Oberregisseur Burchard und dem Kapellmeister Pollak eingerichtete Aufführung hatte nach dem Vorbild der Wiener Oper neben kleineren, den dramatischen Strom der Musik entlastenden Strichen im ersten Akt die sogenannte Orgie — eine wirkliche Orgie des ödesten Materialismus in Text und Musik — gestrichen und ferner im dritten Akte den plärrenden Rataplanchor der Soldaten, der ja meist nur dazu dient, um angehenden jungen Tenören als Bois Rosé Gelegenheit zur Übung zu geben. Dadurch ist die musikalische Haltung dieser Akte in der Tat um vieles edler geworden. Als Valentine bewies Frl. Gerstorfer, dass ihre schöne pastose Stimme an Empfindungsfülle und dramatischer Wärme sich vortrefflich entwickelt hat; beides erhärtete jüngst auch ihre Isolde, die nur noch an geistiger Grösse im Todestrotz des ersten Aktes und an Plastik des Pathos im letzten Akt zunehmen muss. Im Repertoire herrscht im übrigen grösste retrospektive Beschaulichkeit. Dr. Gerhard Hellmers

BRESLAU: Wir kennen die Deutschen Schillings und Pfitzner noch nicht, aber eine ungarische Nationaloper „Nemo" des Grafen Geza Zichy mussten wir jüngst kennen lernen. Das Libretto, ebenfalls vom Grafen verfasst, versucht mit ganz unzulänglichen Mitteln eine Glorifizierung des magyarischen Heros Rakoczi II., dessen „Marsch" am Schlusse aus dem Munde des sterbenden Nemo ertönt. Was vorher an Intrigen, Liebesgeschichten und Staatsaktionen vor sich geht, das erinnert in seiner Zusammenhangslosigkeit und Verworrenheit an die schlechtesten Muster der alten „historischen Oper". Die Musik, reich an national-melodischem Einschlag, steht auf höherem Niveau. Sie ist gefällig, gut instrumentiert und meist von vornehmer Haltung. Die Überfülle von Personen, die unzählige kleine Episoden für sich in Anspruch nehmen, stört leider auch die Einheitlichkeit der Komposition. Die Aufführung war sorgfältig, der romantische Titelheld bei Herrn Günther-Braun vortrefflich aufgehoben. Der hier persönlich beliebte Komponist wurde vom Publikum der Erst-Aufführung lebhaft gefeiert. — Nach Berliner Mustern wurde dann „Carmen" neu ausgestattet vorgeführt. Zum Glück verliess man sich nicht auf die vier neuen Dekorationen, sondern Herr Prüwer hatte das musikalische Gewand des genialen Werkes sehr gründlich aufgefrischt. An Frau Verhunc besitzen wir seit Jahren eine Carmen voller Rasse und Leben. Diesmal trat ihr ein gesanglich, wie darstellerisch gleich hoch zu wertender José in

Herrn Günther-Braun ebenbürtig zur Seite. An dem solistischen Ensemble, dem noch die Damen Widhalm (Micaela), Wolter, Schereschefski, die Herren Beeg (Escamillo), Schauer, Rehkopf, Lücke, Oster angehörten, war kein Fehl. Dr. Erich Freund

BRÜNN: Über unser Opernwesen lässt sich wenig Erfreuliches berichten. Das Repertoire bewegt sich in den ausgefahrenen Geleisen, Herr von Maixdorff, der neue Direktor, kam vom Schauspiel, dem er seine ganze Aufmerksamkeit angedeihen lässt, wodurch die Oper sichtlich benachteiligt wird. Während man dem Schauspiel die erforderliche Probenanzahl widmet, werden schwierige umfangreiche Opernwerke oft mit einer einzigen Bühnenprobe herausgebracht. Man kann sich nun vorstellen, wie mangelhaft mitunter die Aufführungen sich gestalten. Ab und zu gab es auch gute, erfreuliche Opernabende, denen eine sorgfältigere Vorbereitung zuteil wurde, z. B. die Aufführungen von „Samson und Dalila", die der neugewonnenen Altistin, Frau Petzl, Gelegenheit boten, ihre nicht gewöhnlich schöne Stimme zur Geltung zu bringen. Auch Frl. Wernig und die Herren Holzapfel und Wiedemann wissen sich gut dem Ensemble anzupassen. Anlässlich des sechzigsten Geburtstages Ignaz Brülls gelangte das „Goldene Kreuz" zur Aufführung. Von Gästen erschienen u. a. Sigrid Arnoldson, Schmedes, Jörn und Maikl. Charpentier's „Louise" wird vorbereitet. Siegbert Ehrenstein

BRÜSSEL: Die Direktion des Monnaie-Theaters hat mit der ersten vollständigen Aufführung in französischer Sprache der Duologie „Die Eroberung Trojas" und „Die Trojaner in Karthago" von Berlioz eine künstlerische Tat vollbracht und damit — wie schon so oft — Paris in Schatten gestellt: denn dort wurde im Jahre 1863 in zerstückelter Weise (Berlioz spricht sich in seinen „Memoiren" sehr erbittert darüber aus) nur der zweite Teil aufgeführt, und auch später 1890 und 1899 fanden auch nur Teilaufführungen statt. Den Text bearbeitete Berlioz selbst nach dem zweiten und vierten Gesang von Virgil's „Äneis" und suchte, nach dem Vorbilde Glucks, die Grösse der Dichtung durch tiefempfundene musikalische Wiedergabe des Sinns der Worte auszudrücken. Das ist ihm auch gelungen. In beiden Teilen erhebt sich die Musik der Handlung gemäss zu immer grösserer Steigerung. Der dritte Akt der „Eroberung Trojas", die Szene, wo Kassandra die trojanischen Frauen auffordert, dem Joch der Sieger durch freiwilligen Tod zu entgehn, ferner die letzten Szenen des dritten Aktes des zweiten Teiles mit der Liebesszene und ebendort der letzte Akt, die Verzweiflung der von Äneas verlassenen Dido, gehören zum Schönsten, was in der dramatischen Musik existiert. Dass auch einige „Nummern" ein etwas veraltetes Gepräge tragen, wird niemand verwundern; und ein Genie wie Gluck und Wagner war Berlioz denn doch nicht. Dass er sein Orchester, mit damals neuen Klangeffekten bereichert, in vollendeter Weise gebraucht, die Handlung in charakteristischer Weise symphonisch schildert, interessante originelle Rhythmen erfindet, oft mit einfachen Mitteln durch Wahrheit der Empfindung grosse Wirkungen erzielt, das ist sein Ruhm, und so werden die „Trojaner" stets als eine der vollendetsten Kundgebungen der modernen französischen Kunst gelten müssen. Die Aufführung verdient unbeschränktes Lob. Kostüme und Dekorationen sind der Zeit und Überlieferung getreu von dem Kunstmaler P. Khnopff entworfen, die Regie ist intelligent, das Orchester unter Dupuis tut seine volle Schuldigkeit. Von den durchweg gut besetzten Rollen sind besonders zu erwähnen die Kassandra (Mme. Mazarin), Dido (Mlle Croiza), Äneas (Laffitte), Choroibos (Layolle). — Als weitere hochinteressante Novität bescherte uns die Direktion „Pelléas und Mélisande", lyrisches Drama in fünf Akten von M. Maeterlinck, Musik von Claude Debussy, das bisher in Paris allein (1902) in Szene gegangen ist und dort ungeheures Aufsehen erregt hat. Das in Prosa geschriebene, auch in Deutschland bekannte Drama ist vom Komponisten fast ohne jede Änderung in Musik gesetzt worden. Wenn seit Gluck alle bedeutenden dramatischen Komponisten bestrebt waren, dem Worte zu seinem Rechte zu verhelfen, so geht Debussy noch weiter, indem er ohne Arien, Chöre und Ensemble, ohne jede melodische Hilfe den Text in strengem Rezitativ beinahe nur sprechen lässt und es dem Orchester überlässt, ohne Leitmotive, ohne ausgesprochene Tonalität, ohne feste Rhythmen die rezitierten Worte und Stimmungen zu schildern. Das Orchester ergeht sich dabei in den gewagtesten Dissonanzen: Akkorde in auf- und absteigenden diatonischen und chromatischen Gängen, — falsche Noten, die nicht zur Harmonie gehören, falsche Auflösungen erscheinen hier fast zum Prinzip erhoben — und doch erreicht der Komponist ein Herausarbeiten der Charaktere und einen ununterbrochen-fortlaufenden Gang der Handlung wie im gesprochenen Drama. Und nicht nur das: er schafft Stimmungen von so intensivem poetischen Reiz und erhebt sich in den Höhepunkten des Dramas zu so packendem dramatischen Ausdruck, dass man aus dem Entzücken nicht herauskommt und immer nur sagt: es ist eigenartig, grossartig schön. Es ist jedenfalls das eigenartigste, wenn nicht das bedeutendste Werk der modernen Musik. Die Aufführung ist über alles Lob erhaben. Die Mélisande gibt Mary Garden, die die Rolle auch in Paris kreiert hat. Sie ist vorzüglich in jeder Beziehung. Als Pelléas debütierte ein Schüler des Pariser Konservatoriums, Petit, der viel Talent zeigt. Hervorragend in Spiel und Gesang ist Bourbon (Goland), sehr gut auch Artus (Arkel). Orchester unter Dupuis wundervoll. Dekorationen höchst künstlerisch. Grosser enthusiastischer Erfolg. Felix Welcker

BUDAPEST: Und Aschenbrödel ward Königin. Das vor Jahren scheu gemiedene Kunstinstitut erfreut sich der stets wachsenden Gunst des Publikums. Novitäten scheinen uns fast ein Luxus, da — o Segen der Geschmackseinfalt — der „Maskenball" und die „Götterdämmerung", Massenet's affektierte „Manon" und der „Don Juan" gleich ausverkaufte Häuser erzielen. Das interessanteste künstlerisch-persönliche Ereignis der letzten Wochen war der Siegfried des Herrn Anthes (in der „Götterdämmerung"), den der Künstler zum erstenmal in ungarischer Sprache

meisterte. In Gesang und Darstellung edelstes Heldentum. — Von den Anwärterinnen auf die Stelle einer ersten Altistin, den Damen Fodor und Kobiberg, wurde nach mehrfachem Gastspiel die Erstgenannte dem Institut verpflichtet. Zu einem flüchtigen Gastspiel erschien die Wiener Primadonna Frl. Kurz als Gilda auf der Bühne des Opernhauses. Europäische Kunst zu asiatischen Preisen, wohltemperierte Bewunderung bei exaltierten Beifallsäusserungen. Ein rühmenswertes Dirigentenkunststück leistete Kapellmeister Lichtenberg, der mit einer Probe die Leitung von Puccini's „Madama Butterfly" übernahm und sich hierbei als geist- und temperamentvoller, souverän sicherer Dirigent erwies. Dr. Béla Diósy

DARMSTADT: Aus dem sehr eintönigen und physiognomielosen Opernrepertoire der letzten Wochen ragten die fünf Wagner-Abende des strichlos im Zyklus zur Aufführung gelangten „Rings" und von „Tristan und Isolde" machtvoll hervor. Ersterem verlieh Ellen Gulbranson besondere Bedeutung. Hat auch das Organ der nordischen Künstlerin, namentlich in der Höhe, der Zeit seinen unerbittlichen Tribut opfern müssen, so übten dafür die Grösse des Stils, der Adel der Auffassung, die Plastik des mimischen Ausdrucks und die reiche Skala dramatischer Akzente, über die Frau Gulbranson verfügt, eine ungewöhnlich tiefe und geradezu weihevolle Wirkung. Weitere interessante Gastspiele gaben Henny Linkenbach von Mannheim als „Margarethe", Hermann Schramm aus Frankfurt a. M. als „Mime" und Guido Herper von Berlin, der als „Alfio", „Silvio" und „Valentin" zum erstenmal die weihbedeutenden Bretter betrat, und zwar mit sehr schönem Gelingen. Im übrigen beherrschte die Operette den Spielplan. H. Sonne

DRESDEN: Die Abwesenheit Carl Burrians macht sich im Spielplan recht störend bemerkbar, verschaffte uns aber die Freude, Heinrich Knote von der Münchner Hofoper als Siegfried kennen zu lernen. Der Künstler bestach ebensosehr durch seine stimmlichen und gesangstechnischen Vorzüge, wie durch seine darstellerische Frische und kräftige Natürlichkeit. Der neue Kapellmeister Herr Malata sah sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, den ganzen „Ring" ohne Probe zu dirigieren; dabei bewies er soviel Sicherheit, Geistesgegenwart, musikalisches Gefühl und fortreissende Dirigentenkraft, dass man auf seine fernere Tätigkeit die besten Hoffnungen setzen und ihn nunmehr als vortrefflich eingeführt betrachten darf. Die schon oft aufgetauchten Gerüchte von einer Amtsmüdigkeit Schuchs durchschwirrten wieder einmal die Luft, sind aber erfreulicherweise nicht minder grundlos als früher. Ernst v. Schuch kann gar nicht daran denken, sich zurückzuziehen, weil das gesamte Dresdner Publikum den Gedanken, ihn zu verlieren, energisch zurückweist. Da schon die zweite Aufführung des Schillingsschen „Moloch" bei ungenügend gefülltem Hause recht stimmungslos verlief und das mit so viel Mühe einstudierte Werk voraussichtlich bald verschwinden wird, so wäre es wünschenswert, dass die Theaterleitung sich neuen, grossen Aufgaben zuwenden möchte. Seit Jahren warten wir vergebens auf den versprochenen Verdi-Zyklus, auch wäre eine Neuauffrischung der Werke Marschners sowie eine Neustudierung von Bungerts „Odysseus' Heimkehr" dem Spielplane gewiss sehr förderlich. — Interesse erregte eine Aufführung von Gounods „Margarethe", in der Eva v. d. Osten zum erstenmal die Margarethe sang, und zwar mit mehr Rasse und Temperament, als man sonst bei den Gretchendarstellerinnen findet, und gesanglich recht anerkennenswert. Herr Jäger, der nach Ablauf seines Vertrages leider von Dresden fortgehen wird, gab als Faust gesanglich sehr Gutes, während er darstellerisch noch manches schuldig blieb. Schillings' „Moloch" hat in einer verkürzten und abgeänderten Form, zu der sich der Komponist nach den Erfahrungen der Uraufführung bereit finden liess, einige Wiederholungen erlebt, in denen auch Herr Scheidemantel seine Auffassung des Hiram wesentlich modifizierte. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Indessen „Salome" auf dem Weg zu unserer Bühne noch immer unterwegs ist, wurde uns einstweilen eine ganz andere singende und tanzende Dame beschert: Lehars „Lustige Wittwe". Sie und die gute Aufführung fanden geneigteste Aufnahme. Zu bemerken ist auch das Faktum, dass ein Gastspiel Theodor Bertrams nicht nur angekündigt, sondern auch wirklich wieder einmal perfekt geworden ist. Sein Pizarro in „Fidelio" war hier neu und hat starken Eindruck gemacht. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Im November erschien als erste Novität d'Alberts musikalisches Lustspiel „Flauto solo". Das ebenso melodiöse als feinsinnige Werk, von Kapellmeister Starke mit gewählter Besetzung aufs sorgfältigste einstudiert, hatte einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen. Ausser einer Wiederholung des Nibelungen-Zyklus mit teilweiser neuer Besetzung sind noch „Hans Heiling", „Freischütz" mit Elsa Major vom Stadttheater in Koblenz als Agathe und „Don Juan" zu nennen; eine Anzahl Novitäten und Neueinstudierungen sind in Aussicht gestellt. Vict. Aug. Loser

GENF: Puccini's Oper „La Tosca" wurde hier zum ersten Male aufgeführt und erzielte einen nachhaltigen Erfolg. Die Operette „La petite Bohème", Musik von Hirschmann, ebenfalls eine Novität, erfreute sich einer sehr günstigen Aufnahme. Prof. H. Kling

HALLE a. S.: Unsere Hochdramatische, Lisbeth Stoll, scheidet mit Schluss der Saison aus unserm Opernverbande aus, obgleich sie leicht zu fesseln gewesen wäre. An ihre Stelle wird Frl. Agioda aus Basel treten, die als „Brünnhilde" und „Leonore" nicht ohne Erfolg gastierte, aber als Nachfolgerin von Frl. Stoll einen schweren Stand haben wird. Ebenso scheiden unsere beiden neuen Baritone, die Herren Bürstinghaus und Habich, wieder aus. Für den Erstgenannten sang Herr Frank aus Königsberg in der zweiten Meistersinger-Aufführung den „Hans Sachs" und dürfte wohl engagiert werden. Das „Evchen" sang Frl. Wolf recht sympathisch, während Frl. Breuer-München als Sieglinde stimmlich enttäuschte, dafür aber darstellerisch eine hochbedeutsame Leistung bot. Einen recht herben Verlust erleidet unsere Oper durch den Weggang

unseres ausgezeichneten ersten Kapellmeisters Bernhard Tittel an das Stadttheater zu Nürnberg.
Martin Frey

HAMBURG: Den Monat Dezember hindurch hat, wie alljährlich, in unserm Opernhause das Weihnachtsmärchen oder richtiger die Ausstattungfeerie für kleine und grosse Kinder geherrscht. Die Opernaufführungen, die sich an diese Vorstellungen des Märchens anschliessen, vertragen den Masstab ernster Beurteilung nicht. In der kurzen Zeit von 2—2½ Stunden müssen sie nach der Uhr heruntergejagt werden und was man an Strichen und ähnlichen Gewalttätigkeiten bei diesem Anlass früher schaudernd erlebt hat, genügt, um einen auf alle Zeit hinaus von den Kunstgenüssen des Dezember zu kurieren. Zu Neueinstudierungen oder gar zu Neuheiten kommt es während dieser Wochen natürlich erst recht nicht — der Monat ist für jede Art von Opernkunst vollständig für uns verloren. Zu Weihnachten bescherte uns Kapellmeister Brecher dann eine wohlgelungene Neueinstudierung der Goldmarkschen „Königin von Saba". Man begegnet dem ultra-orientalischen Werke — wie es Bülow genannt hat — hier immer wieder gern, denn wenn auch die Farben des vielbewunderten Orchesterkolorits dieser Partitur zu verblassen beginnen, so bietet das Ganze, das so geschickt und effektvoll zwischen den Stilen Meyerbeers und Wagners einen Kompromiss sucht und findet, dem Musiker doch genug Momente, an die das lebhafte Interesse sich knüpft. Unter den Solisten überragte ihre Umgebung um ein sehr bedeutendes Edith Walker, die sich als vollendete Meisterin in jeder Szene behauptete. Prachtvoll spielte das Orchester, und das fest gefügte Ensemble brachte unter Brecher die grossen dramatischen Akzente wirkungsvoll heraus. Leider hatte das szenische Bild wenig zur Unterstützung der Wirkung getan. Die „Saba" verlangt Ausstattung, aber dieser Forderung trug nur Frl. Walker Rechnung. Was sich im übrigen dem Auge bot, war dürftig bis zum Äussersten; für eine grosse Bühne die mise en scène des Einzugsmarsches direkt blamabel. Am Neujahrstage sang Edith Walker zum ersten Male die Elisabeth im „Tannhäuser". In einer gesunden, die Figur auf das Niveau eines echt Wagnerschen Weibes zurückführenden Auffassung, die sich weit von der jetzigen Bayreuther heiligen Elisabeth entfernte, und die mir darum als die richtigere erscheinen will. Denn mir scheint es ausgemacht, dass eine Elisabeth, die von vornherein alle natürlichen, menschlichen Eigenschaften negiert, der jedes „weltliche Sehnen" fremd ist, sich in Gegensatz zur Dichtung und zum Ausdrucke der Musik des zweiten Aktes setzt. Ganz abgesehen davon, dass das Opfer, das sie mit sich selbst bringt, den entscheidenden Wert verliert, wenn Elisabeth so dargestellt wird, als habe sie bereits mit der Welt abgeschlossen. Das ist ein katholisierender, dem urprotestantischen Tannhäuser-Drama fremder Zug, den Frau Cosima Wagner da hineingebracht hat. Dass Frl. Walker den Mut hatte, mit dieser hier besonders hoch in Kredit stehenden Auffassung zu brechen, ist ihr besonders zu danken. Nach der kolossalen Wirkung ihrer fein durchgeführten Leistung brauchte sie den Mut freilich auch nicht zu bereuen. — Als Gast erschien in einer Aufführung des „Lohengrin" Herr Wittekopf von der Berliner Hofoper, der vor Jahren ein beliebtes Mitglied unserer Oper war. Die Zeit und ein langer Dienst im Reiche der hohen Bässe haben die damals recht stattlichen Mittel Wittekopfs erheblich strapaziert, so dass eine besondere Wiedersehensfreude mit diesem Gastspiele nicht verbunden sein konnte. Jetzt ist die Oper wieder fleissig bei „historischen Zyklen", ohne die unser inzwischen zum „Hofrat" avancierter Theaterdirektor über die abonnementschwachen Tage nicht glaubt hinwegkommen zu können. Ganz unnützerweise begann man einen Zyklus mit der Erstaufführung von Glucks „Maienkönigin", in einer greulichen textlichen Verarbeitung von Max Kalbeck und einer musikalischen Revision von Fuchs. Wenn die beiden Wiener Herren geglaubt haben, Gluck oder der deutschen Bühne mit ihrer Neubearbeitung einen Gefallen zu tun, so irrten sie gewaltig. Denn weder in der faden Handlung noch in der unbedeutenden Gelegenheitsmusik steckt irgend etwas, das eine Exhumierung des albernen Schäferspieles rechtfertigt. Einen äusseren Erfolg hatte die Aufführung so wenig, wie einen künstlerischen.
Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Wir stehen zurzeit mitten im „Ring", und zwar unter der Leitung von Alfred Lorentz, der für den immer noch erkrankten Herrn Balling wirklich künstlerische Taten schon vollbracht hat. Gäste kommen, Gäste gehen. Was den Ruf der Hofoper begründet hat: speziell den „Ring" mit einheimischen Künstlern aufzuführen, gehört einer vergangenen Periode an. In Kurt Stolzenberg von der Wiener Hofoper glaubt man nun den künftigen Heldentenor gefunden zu haben. Er besass ohne Zweifel Mittel, ja reichliche Mittel, heute aber ist das Organ durchweg gaumig, in der Mittelfarbe klang- und farblos und in der Höhe ohne Reiz. Der künstlerische Ruf von Ellen Gulbranson ist wohlbegründet und bestätigte sich auch hier wieder aufs neue. Was die geschätzte Künstlerin uns als Brünnhilde bot, steht eigentlich ausserhalb der Kritik. Mit Neuheiten, Premieren, Neueinstudierungen ist es hier still, sehr still geworden.
A. Hoffmeister

KIEL: Unser altes „Stadttheater", ein subventioniertes Privatunternehmen, steht am Ende seiner Tage. Schon recken sich die hohen Mauern und wölbt sich das Dach des neuen Stadttheaters, das die Stadt für 1½ Millionen erbaut. Dem bisherigen Direktor Illing ist die Direktion des Stettiner Stadttheaters übertragen worden; Kiel betreibt er nur noch nebenbei. Kein Wunder, dass das Opernrepertoire an Marasmus leidet und eine erschreckende Stagnation zeigt. „Bis früh um Fünfe" und „Frühlingsluft" und nun „Die lustige Witwe" beherrschen das Repertoire. Wie ein grotesker Witz nimmt sich dazwischen eine Aufführung der „Walküre" aus. Kienzls „Evangelimann" kam in schwerfälliger Manier heraus und machte anderen recht bescheidenen Gaben Platz. Bei „Undine", „Faust", „Mignon" und vollends beim „Fliegenden Holländer" ist im wesentlichen nur der gute Wille aller Beteiligten anzuerkennen. Wir werden ohne Bedauern die Pforten

dieses Stadttheaters demnächst sich schliessen sehen. Hans Sonderburg

KÖLN: Im Opernhause erschien Auber's sieghafter „Fra Diavolo" in neuer Einstudierung. Man hätte von einer solchen für jetzt besser abgesehen. Brachte schon der Dirigent Albin Trenkler den geistvollen musikalischen Konversationston bei aller sonstigen Umsicht nicht überall zur wünschenswerten Ausprägung, so stand es um die Mehrzahl der Solisten keineswegs gut. Die Not um einen lyrischen Tenor dauert fort. Zuletzt sang Hans Copony vom Magdeburger Stadttheater als Engagementskandidat den Offenbachschen Hoffmann und Rossini's Almaviva, ohne den Befähigungsnachweis zur Übernahme des fraglichen Rollenkreises erbringen zu können. — Einen Ehrenabend unserer Oper bedeutete die erste Aufführung von Franz Liszts nach langjähriger Zwischenzeit gänzlich neu einstudierter und glänzend ausgestatteter „Legende von der heiligen Elisabeth". Den alten Streit, ob sich das Werk besser für den Konzertsaal oder für die Bühne eignet, hat zugunsten der letztern die hiesige Aufführung für alle Anwesenden zweifellos entschieden. Sicher erscheint, dass durch eine so pietätvolle und wahrhaft vornehme Bühnenwiedergabe, wie die hiesige, das Werk in seiner Wirkung nur gewinnen kann. Otto Lobses hingehende Liebe zur Aufgabe und seine faszinierenden Dirigenteneigenschaften führten die Sache der theatralischen Kompetenz in beredtester und eindrucksvollster Weise. Auf der Bühne wie im Orchester war alles so recht auf den Ton des Werkes abgestimmt, das festgefügte Ensemble wahrte die poesievolle Stimmung in jedem Moment, und während sich der Instrumentalkörper vorzüglich hielt, sangen die Chöre schöner, als man es je hätte erwarten können. Wilhelm v. Wymétals Inszenierung bewährte überall den meisterlichen Fachmann. Erfüllte Beate Dereani noch nicht alle Anforderungen, so brachte ihre Elisabeth doch, zumal stilistisch, ein schönes Studium zur Geltung. Clarence Whitehill war ein edler und rein gesanglich ausgezeichneter Landgraf Ludwig, und sonst waren Juana Hess sowie Louis Bauer, Paul Gerboth, Tillmann Liszewsky u. a. m. mit viel redlichem Eifer bei der Sache. Die ganze Aufführung, in der eine Reihe Bühnenbilder von unübertrefflicher Schönheit erfreuten, nahm einen ungemein weihevollen Verlauf. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Carl Nielsens „Mascarade" ist eine Hauptattraktion unserer Oper geworden. Nach einer Reihe von Wiederholungen bei vollen Häusern folgte das Gastspiel Franz Navals. Dem prächtigen Sänger und Darsteller wurde ein grosser Erfolg, obschon das beschränkte Repertoire unserer Oper ihn uns nur in einer für uns neuen Rolle (Alfred in „Traviata") zeigte. William Behrend

LEMBERG: Die Opernsaison eröffnete Weis' „Polnischer Jude", der jedoch nach drei Aufführungen verschwand. Bemerkenswert ist nur die Neueinstudierung des „Tannhäuser"; wir danken die stilgerechte, nach Bayreuther Muster geleitete Aufführung nur den ausserordentlichen Bemühungen des ausgezeichneten Wagnerdirigenten Ribera. Leider konnte sich H. Bandrowski (Tannhäuser) nicht entschliessen, seine gewohnten Striche aufzumachen. Unter den Solisten verdienen vollstes Lob Fr. Gembarzewska, Bohns-Heller und H. Ludwig. Von Erstaufführungen wären noch Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und Kienzls „Evangelimann" zu nennen. Alfred Plohn

LONDON: Die diesjährige Opernsaison beginnt am nächsten Montag (14. Januar) mit der deutschen Oper unter der Leitung von Ernst van Dyck und wird mit den „Meistersingern" mit Leopold Reichwein am Dirigentenpult eröffnet werden. Den Hans Sachs wird Feinhals singen, Ernst Kraus den Walther und Frau Boaetti die Eva. Vor Beginn der Oper wird die englische und deutsche Nationalhymne gespielt werden. Der König und der Prinz und die Prinzessin von Wales, sowie Prinzessin Christian von Schleswig-Holstein und ihre Tochter Prinzessin Louise, haben bereits ihr Erscheinen zugesagt; die deutsche Saison wird sich überhaupt der königlichen Patronage zu erfreuen haben. Eugène Ysaye, dem bekannten Geigenvirtuosen, wird zum ersten Male Gelegenheit geboten sein, eine grosse Oper, und zwar Beethovens „Fidelio", zu dirigieren. Der Hauptteil der leider nur vierwöchentlichen Saison, für die nebenbei bemerkt, bereits alle Sitzplätze und Logen gebucht sind, ist Wagner gewidmet, von dem ausser den „Meistersingern" auch noch „Tannhäuser", „Lohengrin", „Der Fliegende Holländer", „Tristan und Isolde" und „Die Walküre" wiederholt auf dem Repertoire stehen. Der Anfang wird am Dienstag mit „Tristan und Isolde" gemacht. Arthur Nikisch wird dirigieren und van Dyck den Tristan, Frau Litvinne die Isolde, Dr. Felix v. Kraus König Marke und Marie Brema die Brangäne singen. Am Mittwoch finden zwei Vorstellungen statt, am Nachmittag „Lohengrin" mit Herold in der Titelpartie, die für die Bühne erfreulicherweise wieder gewonnene Frau Akté als Elsa, Marie Brema als Ortrud und Orelio als Telramund. Am Abend gelangt Webers „Freischütz" zur Aufführung, den man in London schon seit langer Zeit nicht zu hören bekommen hat. Von anderen mitwirkenden Künstlern, die namentlich in den Wagnerrollen auftreten werden, seien noch Frau von Westhoven, Franz Naval und Theodor Bertram erwähnt. An dem Erfolge der deutschen Saison ist nicht zu zweifeln; sie dürfte zu einer ständigen Institution werden und auch auf mehr als vier Wochen ausgedehnt werden. s. r.

MAGDEBURG: Im hiesigen Stadttheater ging zum überhaupt ersten Male eine neue Oper Fritz Müllers von der Ocker (einem Schüler Riedels in Braunschweig) in Szene. Sie nennt sich „Die Nixe" und wurde dem Textbuche nach von J. Frankenstein bearbeitet, der — gottlob — seine frühere Tätigkeit des Reimziehens mit der einträglicheren einer zahnärztlichen Praxis vertauscht hat. Ein Märchen von Rudolf Baumbach gab dem Librettisten den Stoff; es erzählt von einem „Stählernen Schloss", von bösem Liebeszauber, und wie ein unglücklich Liebender auf echte Liebe und Treue, die einem glücklicheren Nebenbuhler zufiel, neidisch wurde, das kirchliche Ja und Amen der echten Liebe in jenes Schloss verschloss und es in

den Waldsee warf. Hier geriet er aber in die Liebeskreise der Nixe, die den Liebeszauber auf der Erde löste, den Sünder aber selbst auf den Grund des Sees hinabzog; hier liegt er nun, umgeben von Wasserrosen und Seejungfern, und schläft den ewigen Schlaf. Das ist mit mancherlei Wasser- und Waldromantik in landläufiger Dramatik (die eigentlich keine ist, weil ihr das „Ineinander" gänzlich fehlt) in sechs Stücken ausgeführt, die das eine Gute haben, dass sie dem Komponisten viel Stimmung bieten. Die hat er reichlich ausgenutzt und das Textbuch mit einer Fülle stimmungsvoller Musik übergossen. Eine fliessende melodische Diktion, die sich zu Höhepunkten vornehmster Wirkung erhebt und durch natürliche und ungesuchte Polyphonie vertikal wirksamer gemacht wird, ein reicher orchestraler Ausdruck, der Bizarrerieen vermeidet und sich bemüht, Schönes schön zu sagen, eine durchweg sangliche Behandlung der Singstimmen, ein Sichbemühen, der Oper durch ein kleines System charakteristischer Hauptmotive symphonische Geschlossenheit zu geben: das wären in grossen Umrissen die Vorzüge dieses kompositorischen Talentes. Freilich ist es noch nicht ursprünglicher Art und hat einen gewissen auch auf Wagner zurückgreifenden Eklektizismus noch nicht überwunden. Auch vermochte es sich noch nicht auf Grund eines im besten Sinne dramatischen Textbuches auszuschwingen. Die Wasser- und Nixenopern scheiterten ja, ausser „Undine" und „Rheingold", immer mehr am Textbuche als an der Musik, was allein die drei Dutzend Loreleykomponisten mit ihrem wilden Tonweh bewiesen. Soviel Romantik die Melusinenpoesie aller Länder enthält, so wenig von ihr hat sich gerade auf das Gebiet dramatisch-musikalischer Kunst gerettet. Die Oper wurde unter des Komponisten persönlicher Leitung mit den Herren Dr. Banasch (Heldentenor), Trede (Bariton) und den Damen Elb (jugendlich-dramatische Sängerin), Zurmahr (Nixe: hoher Sopran) und Reliée (Waldhexe, Alt) ganz ausgezeichnet aufgeführt; auch während der Wiederholung blieb ihr der Beifall treu, der den Komponisten nach jedem Akte vor die Rampe rief. Max Hasse

MAILAND: Anfang Januar. Am 22. Dezember hörte ich die Aufführung der „Salome" unseres Richard Strauss in Turin — die erste auf italienischem Boden und im Auslande überhaupt; eine Woche später wohnte ich der zweiten Mailänder Darstellung des Werkes bei. An ersterem Orte war die Aufnahme äusserst warm, fast enthusiastisch, an letzterem um eine Schattierung kühler, doch immer noch einheitlich beifällig mit einer stattlichen Anzahl von Hervorrufen. Widerspruch wurde weder hüben noch drüben laut; von der Tätigkeit einer durch den Verleger oder den impresario besoldeten Claque, wie sie sich sonst hierzulande recht unangenehm geltend macht, konnt ich nichts entdecken. Das Votum der „zweiten Aufführungen" fällt mehr ins Gewicht als das der Premièren, bei denen Sympathieen für einzelne Sänger und der Wunsch, allen an der Einstudierung beschäftigten Kräften gerecht zu werden, des öfteren entscheiden. Ich schlage die etwas reservierte, doch, wie gesagt, uneingeschränkt zum Ausdruck gebrachte Zustimmung der Mailänder noch höher an: sie sind verhältnismässig kritische, dazu in Theaterdingen verwöhnte und launische Leute, die sich dessen stets bewusst bleiben, dass sie die für Italien „massgebende" Zuhörerschaft darstellen. — Es ist kaum zu entscheiden, ob die Künstler des „Teatro Regio" oder die der „Scala" den ersten Preis verdienen. Jene wurden von Strauss selbst mit vorbereitet und angefeuert; diese standen unter der in ihrer Art unvergleichlichen Leitung Arturo Toscanini's. Die Turiner Instrumentalisten spielten wärmer, mehr unter der Suggestion des Dramas, straussischer, fast möchte ich sagen, wagnerischer. Die Mailänder sind virtuosere Künstler, haben auch schönere Instrumente und stellen die reichere Garnitur: 120 professori — neun Kontrabässe, drei Harfen! — während in Turin 110 an den Pulten sitzen. Die Mailänder Wiedergabe war brillanter, im Technischen noch besser ausgeglichen, aber von kleinen Italianismen: Rückungen, Ritardandi und Beschleunigungen nicht ganz frei. — Die überzeugendere Salome verkörperte jedenfalls die Bellincioni im Teatro Regio. Vor fünfzehn Jahren hörte ich sie zum ersten Male im „Costanzi" zu Rom, bei der Uraufführung der „Cavalleria". Seitdem sind ihre stimmlichen Mittel sehr zurückgegangen. Aber die Genialität der Auffassung drängt nach wie vor alles in den Schatten, was man sonst auf der italienischen Gesangsbühne sehen kann. Den Tanz der Prinzessin führte Frau Bellincioni selbst aus. Das bedeutet ja eine gewaltige Atemprobe, ist aber dennoch vorzuziehen, auch wenn nicht alle Einzelheiten gleichmässig gut gelingen. Selbst die begabteste Tänzerin wird in Mimik und Geste nur wenig von dem wiederspiegeln können, was das Auftauchen der Salome- wie der Jochanaan-Motive in einfacher wie in alterierter Erscheinung während dieser Szene bedeutet. Frl. Krusceniski, die Mailänder Salome, hat die reizvoll jugendliche Erscheinung und das noch unangetastete, echte Sopranorgan für sich, verfügt indessen nicht über die Akzente der grossen Leidenschaft. Eine sympathische Utilité, keine Persönlichkeit. Den Mailänder Herodes, Herrn Borgatti, ziehe ich dem Turiner Mariani vor — man merkt es dem ersteren an, dass er, der relativ beste Wagnersänger Italiens, den „Loge" oft und mit Verständnis gesungen hat. Von den Vertretern des Jochanaan vermochte weder der eine noch der andere zu befriedigen; es fehlen gegenwärtig hierzulande breite, pastose Baritonstimmen, die eine ruhige Tongebung zu entfalten vermöchten. — Die Turiner Szenerie, von dem vortrefflichen Münchner Regisseur Wirk zusammengestellt, hatte mehr Stil. Es erweist sich öfters als segenbringend, wenn man mit den Mitteln haushalten muss; man gibt dann das Nötige, aber in klaren, sinnvollen Dispositionen. Wirk hielt sich an das Dresdner Schema: einfacher Terrassenbau; dahinter nur freier Horizont mit sparsam verteilter, sozusagen stilisierter Vegetation. Die Mailänder wollten mehr „da gran signore" sich ins Zeug legen und gerieten dabei in den Ausstattungskram der „grossen Oper" hinein. Ich musste an einige der in früheren Zeiten sehr beliebten, knalligen neapolitanischen Bilder von Oswald Achenbach denken: „italienische Nacht" mit, wie die höheren Töchter sagen, recht

„süssem" Mondschein und einer verwirrenden Fülle sich gegenseitig schlagender Illuminationseffekte. Dazu im Hintergrunde eine detaillierte Park- und Flusslandschaft. Die ganze Szene viel, viel zu tief: Opernbühne heisst nicht Ballettbühne. Allerdings ist es fast unmöglich, auf den Brettern der „Scala" ein auch nur halbwegs abgetöntes Bühnenbild herzurichten; das breite, mit seinen Portallogen und seinen riesigen, knallig vergoldeten korinthischen Halbsäulen einen ansehnlichen Teil des Podiums beherrschende Proszenium hebt alle Geschlossenheit der farbigen Erscheinung und des Vorganges auf. Treten hier Salome oder Jochanaan gegen den Vordergrund zu, so sieht es aus, als ob sie die Handlung in Stich liessen, und sich zu einem Konzertvortrag anschickten.

Über die eigentlichen Salome-Probleme an anderer Stelle dieses Heftes. Paul Marsop

MAINZ: Nun haben auch wir das grosse Ereignis der Saison erlebt: Richard Strauss' „Salome" wurde am 19. Dezember zum erstenmal hier aufgeführt und errang einen unbestrittenen, grossen Erfolg, der sich auch bei den bisherigen Wiederholungen nicht abschwächte, eher sogar noch steigerte. Das Werk macht stets ein volles Haus. So wenig sympathisch mir auch der dichterische Vorwurf persönlich ist, die Musik hat auf mich einen mächtigen, tiefen Eindruck gemacht. Gewiss, die Technik der Komposition ist eine beispiellose und einzig dastehend, aber das Werk enthält denn doch noch etwas mehr als die Lösung technisch bis dahin unglaublich scheinender Probleme, es ist von einem musikalischen Gehalt erfüllt, der mich wenigstens erschüttert hat, und der mir das Werk als die Tat eines Genies erscheinen lässt. Und auch das Publikum empfand es — darüber konnte kein Zweifel sein —, dass es hier vor etwas Gewaltigem, Mächtigem in der Kunst stand. Gewiss, Strauss rüttelt uns aus mancher lieben, alten Gewohnheit auf, sein Werk bedeutet nach mancher Richtung hin eine Umwertung aller Werte, aber wer wagt es zu behaupten, dass er auf falscher Fährte ist? Wer weiss, ob er und die allmächtige Zeit uns nicht alle zwingt, ihm auf seinen Wegen folgen zu müssen?! Die Aufführung selbst unter der Leitung E. Steinbachs war eine sehr gute, im Orchester von seltener Klarheit, beherrscht durch feinfühliges Abtönen der einzelnen Klanggruppen, dabei grosszügig und begeistert. Von den Darstellern war hervorragend Herr Brozèl als Herodes, ebenso Frau Materna als seine Gattin. Auch Herr Stury wusste dem Jochanaan durch edle Auffassung Grösse und Würde zu verleihen. Die Salome hatte in Frl. Kann eine sichere und temperamentvolle Vertreterin gefunden, wenn wir auch ihre Auffassung dieser Rolle im ganzen als verfehlt betrachten. Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die Kaiserl. Oper hot in einer trefflichen Neueinstudierung unter Suk's Leitung den „Steinernen Gast" von Alexander Dargomyschski. Das Werk behandelt das „Don Juan"-Thema, ist in deklamatorischem Rezitativstil gehalten und auf dem unveränderten Text von Puschkin's Dichtung aufgebaut. Die Oper hat geschichtliche Bedeutung; sie bahnte eine neue Richtung an, die Nachahmung fand, u. a. mit den Opern „Mozart und Salieri" von Rimsky-Korssakow und „Der geizige Ritter" von S. Rachmaninoff. — In der Privatoper Zimin trat Ssobinoff als Gast auf und errang mit seiner hellgefärbten Tenorstimme grossen Erfolg. — Das Solodownikoff-Theater hat glanzvoll die schwierige Aufgabe gelöst, Mussorgski's „Chowanschtschina" herauszubringen. Das Libretto hat zum Gegenstand die historischen Begebenheiten zur Zeit des Kampfes der altrussischen Partei gegen Reformen und spielt in Moskau während der Herrschaft Sofias, der Schwester Peters des Grossen, kurz vor seiner Thronbesteigung. Mussorgsky zeigt sich in dieser Oper in seiner ganzen Kraftentfaltung. Die Musik behält den nationalen Charakter, sie zeichnet den Geist des religiösen Fanatismus mit starken Linien, hat Glut, Farbe und Eigenart. Der Fanatismus geht so weit, dass die Altgläubigen den Tod im Selbstverbrennen auf dem Scheiterhaufen suchen und finden. Das Buch wurde Mussorgsky von Stassow geliefert. Mit guten Solisten, bei prächtiger Inszenierung und guten Chorleistungen nahm die Aufführung unter Steinberg einen ausgezeichneten Verlauf. E. von Tideböhl

NEW YORK: Die Frage ob New York zwei Opern brauchen kann, ist noch nicht entschieden. Conried braucht sich keine grauen Haare wachsen zu lassen: sein Haus ist für die ganze Saison beinahe ausverkauft. Er hat uns bisher zwei Novitäten gebracht: Giordano's „Fedora", ein schwaches Machwerk, das eigentlich nur dazu bestimmt war, der schönen Lina Cavalieri eine gute Gelegenheit zu ihrem Debut zu geben, und eine szenische Aufführung von Berlioz' „La damnation de Faust", nach dem Vorgange des Monte Carlo Direktors Gunsbourg, der eine Oper daraus gemacht hat, die wahrscheinlich Berlioz ebensogut gefallen hätte als sie dem New Yorker Publikum gefallen hat. Sie ist schon viermal wiederholt worden, mit Geraldine Farrar, die als Marguerite, noch mehr aber als Juliette, aller Herzen gewonnen hat. Bisher ist sie nur in französischen Rollen erschienen; sie zieht aber die deutschen vor. — Hammersteins Versuch, Bonci gegen Caruso als Trumpf auszuspielen, ist ziemlich geglückt, hat aber den Nachteil, dass sein Haus an den Abenden, wo Bonci nicht singt, ziemlich leer bleibt. Frau Melba wird aber bald zu Hilfe kommen. Noch mehr als Bonci hat Kapellmeister Campanini Erfolg gehabt; er ist wirklich ein ganz ausgezeichneter Dirigent, nicht nur für italienische Opern, sondern auch für „Don Juan", „Faust" und „Carmen". — Ausser den Metropolitan und Manhattan Opera Houses hatten wir vier Wochen lang ein drittes Unternehmen: im Garden Theatre gab Henry Savage 50 Aufführungen von Puccini's letzter Oper „Madama Butterfly" in einer englischen Version. Japanische Musik spielt darin eine bedeutende Rolle; die Partitur ist das Interessanteste, was Puccini bisher geleistet hat, seine Melodik hat aber kaum mehr Individuelles als in seinen früheren Opern. Im Januar kommt Puccini übers Meer, um den Aufführungen vier seiner Opern im Metropolitan beizuwohnen. Henry T. Finck

PARIS: „Madama Butterfly"! — „Butterfliege" was willst du mir! Als Japanerin solltest

du dich Tsotseschan nennen, als Heldin einer italienischen Oper des Maëstro Puccini Signora Farfalla und in der französischen Übertragung Madame Papillon. Die englische Butterfliege hat nur deswegen einen Schein der Berechtigung, weil der amerikanische Schriftsteller John L. Long die Novelle geschrieben, aus der Illica und Giacosa den Text für Puccini abgeleitet haben. Vielleicht haben die italienischen Bearbeiter und nach ihnen der französische Übersetzer Paul Ferrier nur darum den englischen Namen der Japanerin beibehalten, weil ihnen Farfalla oder Papillon zu leicht und leichtsinnig vorkam für eine Heldin, die in einem tragischen Harakiri endigt. Sie haben jedoch damit den Widerspruch nicht hinweggeräumt, der zwischen dem Anfang und dem Ende ihrer Geschichte besteht. Er ist vielleicht in der Originalnovelle überbrückt und vermittelt worden, aber in der Oper ist Frau Schmetterling im ersten Akt ihres Namens durchaus würdig, wird dagegen im zweiten zur betrübtesten aller Strohwitwen und begeht im dritten einen tragischen Selbstmord, da der Vater ihres Kindes, der Amerikaner Pinkerton, mit einer neuen Madame Pinkerton nach Nagasaki zurückkehrt. Puccini hat durch seine Musik den Widerspruch zwar gemässigt, er hat sehr hübsche Überleitungen vom anmutig kindlichen zum düster melancholischen gefunden, aber es will uns doch nicht so recht eingehn, wenn wir die auf Zeit geheiratete ehemalige Geisha mit allen möglichen tragischen Akzenten belastet wiederfinden, gerade weil uns die kindische Braut des ersten Aktes so gut gefallen hat. In der Aufführung der Pariser Komischen Oper kommt noch hinzu, dass Marguerite Carré im ersten Akt in Spiel und Gesang ganz Fräulein Schmetterling ist, während ihr die wuchtigen Tonphrasen der verlassenen Madame Pinkerton weniger gut liegen. Die Rolle Pinkertons ist eine der unangenehmsten Aufgaben für einen Tenor, denn auch gesanglich bietet sie nicht viel. Der wohlmeinende aber ohnmächtige amerikanische Konsul Sharpless stellt dem Bariton eine dankbarere Aufgabe. Edmond Clément und Jean Périer machten sich um diese Rollen verdient, und die Anfängerin Lamare war hervorragend in der Rolle der mitfühlenden Dienerin Susuki. Ruhlmann erwies sich wieder als der bei weitem beste Pariser Operndirigent. Die Grosse Oper hat keinen bessern.

Felix Vogt

PRAG: Die deutsche Oper brachte die Oper „Strandrecht" der englischen Komponistin E. M. Smyth. Im Gegensatz zu den meisten kritischen Stimmen finde ich darin eine menschlich ergreifende Handlung, hochansehnliches Können, Stimmung und — Eigenart. Ottenheimer dirigierte. Von den Sängern boten Schubert, Brenneis, Krause tüchtige Leistungen. — Das tschechische Nationaltheater hat Cornelius' „Barbier von Bagdad" unter Kovarovic in ausgezeichneter Weise herausgebracht.

Dr. R. Batka

ROTTERDAM-HAAG: Die „Amsterdamsche Opera-Vereeniging" (Dirigent: Anton Tierie) veranstaltete eine gelungene Aufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" (Constanze: Aenny Hindermann-Hamburg, Blondchen: Hedwig Schacko-Frankfurt, Selim: Matthieu Pfeil-Frankfurt, Belmonte: Otto Wolff-Darmstadt, Pedrillo: H. Schramm-Frankfurt, Osmin: Max Lohfing-Hamburg). Die Aufführung war sehr gut vorbereitet und hinterliess einen ausgezeichneten Eindruck.

Otto Wernicke

SCHWERIN: In der Oper herrschte reges Leben. Unter den herausgebrachten Stücken sind ausser der Fortsetzung des „Ringes" die Aufführungen von „Faust", „Don Juan", „Barbier" und „Rigoletto" bemerkenswert. Das Gastspiel verschiedener Damen brachte für den bevorstehenden Abgang der jungdramatischen Sängerin noch keinen Ersatz. Als Neuheit erschien im Repertoire d'Albert's „Tiefland". Unter Willibald Kaehlers zielbewusster künstlerischer Leitung und Hermann Guras ausgezeichneter Regie hinterliess die dramatische Handlung mit ihrer vornehmen Musik grossen Eindruck. Die sämtlichen Darsteller, in den Hauptrollen Gura, Lang und Marga Burchardt, waren von echter Spielfreudigkeit bei der brillanten Aufführung beseelt.

Fr. Sothmann

STUTTGART: Nach Durchführung des „Nibelungenrings" erschien in rascher Folge: neueinstudiert Verdi's „Traviata", in der sich Frau Bopp-Glaser als Violetta auszeichnete, und eine örtliche Neuheit, Heubergers schwäbisches „Barfüssele", mit Frl. Sutter in der liebenswürdigen Titelrolle. Löwenfeld hatte beiden Stücken, besonders dem neuen, das gut aufgenommen wurde, Geschick und Erfahrung einer kundigen Regie zugewendet, und als Dirigent bewährte Erich Band seine Vorzüge. Der vielseitige Spielplan enthielt ausserdem nicht allein Werke wie „Freischütz", „Fidelio", „Zauberflöte", „Lohengrin", sondern auch „Martha" (zum 200. Male), die „Fledermaus", ferner den von Löwenfeld wieder aufgenommenen „Barbier" von Rossini (der von Cornelius legte sich schlafen), „Carmen", „Hänsel und Gretel", nicht zu vergessen die „Salome", deren sechste Aufführung bevorsteht.

Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Als örtliche Novität ging unter Krzyzanowski's sicherer Leitung Massenet's Oper „Manon" in Szene und hatte sich kaum mehr als eines Achtungserfolges zu erfreuen, was wohl hauptsächlich auf das rein Äusserliche des Werkes zurückzuführen ist. — Herr Jörn (Berlin) gastierte im „Lohengrin" in der Titelrolle, ohne jedoch besonders fesseln zu können, während als Probedirigent Peter Raabe, zurzeit zweiter Kapellmeister des Kaimorchesters, fungierte. Er dirigierte das Werk ohne Probe, was allerdings gewagt aber nicht gerade künstlerisch zu nennen ist und entledigte sich seiner nicht allzu schweren Aufgabe mit Geschick. Allzu scharfe Akzente wirkten störend und aufdringlich. — Die übrigen Opernabende wurden durch „Fidelio", „Zauberflöte", „Tannhäuser" und „Holländer" (Holländer: Herr Hunold aus Prag) in befriedigender Weise ausgefüllt.

Carl Rorich

ZÜRICH: Das neue Jahr setzt mit Gastspielen auswärtiger Künstler ein, die zum Teil, wie das Feinhalssche, besondere Anziehungskraft ausüben, zum Teil die Anwärter auf die Fächer bringen, die mit Schluss der Spielzeit neu zu besetzen sind. — Von den Neueinstudierungen wäre zu sagen, dass das von der Kritik mit vaterländischer Höflichkeit behandelte „Rösli

von Säntis", das Werk eines verstorbenen Gelegenheitsdichter-Komponisten namens Franz Curti, trotzdem die musikalische Regie wohltätige Kürzungen vorgenommen hatte, abermals über einen Achtungserfolg von kurzer Dauer nicht hinaus kam. Nähere Angaben über Stil und Musik des Werkes macht der Titel wohl überflüssig. Dagegen fand eine Neueinstudierung des „Don Juan" im Sinne der Possart-Levischen Bearbeitung ungeteilte Zustimmung, wenn auch dieser Bearbeitung mehr die Richtung zum Stile der Münchener Auffassung als dieser Stil selbst anhaftete. In einer Aufführung, bei der Feinbals den Zürchern seinen ritterlichen Don Giovanni (gleich seinem vordem gehörten Sachs eine der ersten Taten der neudeutschen Sangesbühne) zeigte, liess sich diese Tatsache in vorteilhaftester Weise nachprüfen.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AACHEN: Prof. Schwickeraths Berufsfreudigkeit und Arbeitslust versagt auch in diesem Winter nicht. Die Wiedergabe des deutschen Requiems von Brahms mit Hella Sauer und de la Cruz-Fröhlich, sowie einer Kantate Bachs gehört entschieden zu seinen besten Leistungen. Eine derartige Leichtigkeit in der Bewegung der Chormassen und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit ist nicht zu überbieten. Die Solistin sang vortrefflich und zeigte, dass wir noch gute, abgeklärte Leistungen von ihr zu erwarten haben. Im dritten Abonnementskonzert sprach ein kürzeres Chorwerk von Richard Strauss, das virtuos gesungen wurde, leidlich an. Weit mehr fesselte die „Domestica", die Schwickerath mit dem verstärkten Orchester feinsinnig und grosszügig vortrug. Godowsky spielte ein Klavierkonzert (op. 58) von Beethoven und kleinere Stücke von Brahms, Chopin, eine Nocturne für die linke Hand allein. Er setzte die etwas kühlen Aachener in helle Begeisterung. Das zweite Konzert der trefflichen Waldthausenstiftung führte Prof. Messchaert zu uns. Lieder von Brahms und Schumann standen auf dem Programm. Aber wie sang er sie, jedes Lied wie ein eigenes Erlebnis, das den Zuhörer in seinen Zauberkreis bannte. Schwickerath erregte ferner im Verein mit Noack, Fischer, Moth durch ein Trio Beethovens (op. 70,2) und Brahms' schneidig vorgetragenes Quartett (op. 25) behagliche Freude bei den Zuhörern. Im Instrumentalverein hörten wir die Pianistin Ella Jonas, die sich ihrer Aufgabe geschickt entledigte.

Joseph Liese

ANTWERPEN: Auch in unserer Handelsstadt häufen sich die früher fast unbekannten Einzelkonzerte derart, dass sie den Veranstaltungen der musikalischen Gesellschaften, wo meist gediegenes geboten wird, erhebliche Konkurrenz bereiten. Nicht davon berührt war der Besuch der drei ersten Konzerte der Gesellschaft der „Nouveaux concerts". Im ersten zeigte Nikisch zum erstenmal in unserer Stadt seine hervorragenden Eigenschaften als Dirigent eines fein künstlerisch zusammengestellten, Beethoven und Wagner gewidmeten Programms. Das zweite galt ausschliesslich Schumannschen Werken und stand unter Leitung des hiesigen tüchtigen Kapellmeisters Mortelmans. Gefeierte Solisten dieser Konzerte waren Ernst Kraus von der Berliner Hofoper, Ernst von Dohnanyi und Julia Culp. Der „Société de musique sacrée" verdanken wir eine recht verdienstvolle Aufführung der Bachschen Johannispassion mit vortrefflichen Solisten — Meta Geyer, de Haan, Jungbluth und Zalsman — und fein stilisiertem Chor unter Leitung des jugendlichen Dirigenten Ontrose. Seit Benoit's Zeiten wurde hier kein geschlossenes Werk des Meisters zu Gehör gebracht, daher das grosse Interesse, das man der Aufführung entgegenbrachte. Im Konzert der Deutschen Liedertafel unter Leitung Felix Welckers-Brüssel gefiel ein nicht gerade bedeutendes, aber ansprechendes Werk Renzo Bossi's: „Ein Blumenmärchen". Grossen Beifall ersangen sich an dieser Stelle Frau Cahnbley-Hinken und der beliebte Tenor der hiesigen vlämischen Oper De Vos. Von Einzelkonzerten sind zu erwähnen die der einheimischen Violinisten Megerlin und Gustav Walther, die auf dem Wege zur reifern Künstlerschaft rüstig fortschreiten.

A. Honigsheim

BERLIN: Das Mozartsaal-Orchester veranstaltete ein Symphonie-Konzert, das Max Fiedler dirigierte. Er zeigte sich diesmal weit vorteilhafter als Dirigent, viel tiefer eindringend in die Feinheiten der Partitur, als neulich bei Gelegenheit des Wagnervereins-Konzertes. Webers Oberon-Ouvertüre, Beethovens fünfte Symphonie, die Brahmsschen Variationen über das Haydnsche Thema, Tod und Verklärung von Strauss standen auf dem Programm, und jedes Werk kam in seiner Eigenart zu voller Geltung. Einen glänzenden Erfolg eroberte sich Emil Sauer, der sein zweites Klavierkonzert mit blendender Virtuosität spielte. — Im sechsten Symphonie-Abend der Königl. Kapelle begann Weingartner mit Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und schloss mit Beethovens fünfter Symphonie. Dazwischen war als Novität gelegt die e-moll-Symphonie von Sibelius und eine symphonische Dichtung „Pompeji" von Paul Ertel. Sibelius bringt in jedem der vier Sätze ein interessantes Stimmungsbild aus seiner nordischen Heimat. Sehr interessant ist das Orchester behandelt, durchaus eigenartig in den Klangmischungen; weniger hervortretend erscheint mir die thematische Zeichnung. Paul Ertel will in seinem Orchesterwerk nicht das alte Pompeji auferstehen lassen, sondern schildern, wie ein Ausbruch des Vesuvs das lachende Land mit seinen tanzenden, singenden, auch wohl betenden Bewohnern vernichtet. Allzu grell und bunt wählt er diesmal die Farben, so dass man Gartenmusik zu hören wähnen könnte. Wenn auch die kontrapunktische Ineinanderschiebung der Themen geglückt ist, so ist doch das ganze Niveau dieser Musik so niedrig, dass man froh ist, wenn das Gepolter des Vesuv-Ausbruchs der Strassenmusik ein Ende macht. — Busoni liess an seinem letzten Orchesterabend wieder ein paar Gäste ihre Musik dirigieren: Hermann Behr führte aus seiner e-moll-Symphonie das Adagio, einen sich etwas mühsam hinschleppenden Trauermarsch und das Scherzo vor, vermochte indessen nur geringes Interesse damit zu erwecken. Auch Johann Wagenaars (Utrecht) symphonische Dichtung „Saul und

David" hinterliess keinen bedeutenderen Eindruck. Der Trübsinn des Königs kam in der Musik besser zum Ausdruck als das Harfenspiel Davids, das sich auf ganz konventionelle Akkordpassagen beschränkte. Sehr gut gefiel Hugo Kaun's Phantasiestück „Es war einmal" für Violine und Orchester, allerdings wurde das Soloinstrument trefflich von Michaël Press gespielt. Das beste dirigierte diesen Abend Busoni selber: seine Lustspiel-Ouvertüre in neuer Bearbeitung, die mit ihrer flotten Beweglichkeit und natürlichen Melodik den Hörer froh und heiter stimmt, und dann zum Schluss Liszts Episoden aus Lenaus Faust, den nächtlichen Zug und den Tanz in der Dorfschenke, beides längst anerkannte Meisterwerke. — Johannes Messchaert zeigte sich in seinem Liederabend als wahrer Meistersänger. Ausser dem Programm, das Liedergruppen von Dr. K. Weigl, Schubert, Brahms und Schumann enthielt, musste er endlos viele Zugaben spenden. — In der Philharmonie dirigierte im sechsten Abonnementskonzert Gustav Mahler seine dritte Symphonie (d-moll). Den inneren Zusammenhang der Sätze zu begreifen, ist mir nicht gelungen. Auf eine düstere, drohende Einleitung folgt ein Marsch von einer erschreckenden Banalität der Erfindung, der sich zweimal wiederholt. Alsdann hören wir ein Menuett von zierlicher Melodie, aber wieder viel zu lang nach seinem Inhalt ausgesponnen. In dem darauf folgenden Scherzo mit dem Zuschnitt einer böhmischen Polka wirkt das Mittelstück, ein Posthornsolo, das alle möglichen Volksliedmotive verwertet, reichlich sentimental. Dann muss eine Altstimme dunkle Worte aus Nietzsches Zarathustra deklamieren, es folgt ein Engelchor auf einen Text aus des Knaben Wunderhorn, und endlich hebt breit im langsamen Tempo das Finale in D-dur an. Wie bekannt, ist Mahler ein glänzender Virtuose in der Behandlung des Orchesters, mir scheint er darin noch kühner als selbst Richard Strauss vorzugehen. In der Verwendung der verschiedenen Blas- und Schlaginstrumente schlägt er völlig neue Wege ein, die Streichinstrumente werden dagegen etwas vernachlässigt. In seiner Melodik ist er banal, oft geradezu kindlich; auch in der Harmonik, die meist tonal bleibt, erscheint mir Mahler recht einfach. Auf mich wirkt diese Symphonie deprimierend, denn als sicherstes Anzeichen der Dekadenz steht die Verwertung des ungeheuren Klangmaterials zu dem doch dürftigen Gedankeninhalt in einem schreienden Missverhältnis. Als Dirigent ist Mahler ein wahrer Meister; mit unerschütterlicher Ruhe leitet er die Orchestermasse, weiss er die Spannkraft jedes einzelnen Spielers zur höchsten Leistung zu steigern. Nie hat das philharmonische Orchester mehr Bewunderung als diesen Abend verdient.

E. E. Taubert

Das Böhmische Streichquartett, das in klanglicher Hinsicht nicht mehr auf seiner früheren Höhe zu stehen scheint, brachte Hugo Kauns wertvolles, in Bd. 19, 231 ff von mir analysiertes d-moll Quartett op. 41 und mit Frau Carreño Sindings kraftstrotzendes und farbenprächtiges Klavierquintett zum Vortrag. — Eine böse Konkurrenz ist diesem Böhmischen Quartett in dem Sevčik-Quartett erwachsen: diese spielen jetzt Mozart ebenso vollendet wie Dvořak oder das prächtige, hier schon öfters erwähnte Quartett op. 2 von Glière. — Paul Elgers, der als Sologeiger bisher wenig Anerkennung gefunden hatte, versuchte sich ohne viel grösseres Glück als Führer eines wohl nur ad hoc gebildeten Quartetts (Carl Kruse zweite Violine, W. Wagner Bratsche, A. E. Prenez Violoncell); er hob ein noch ungedrucktes Streichquartett von Carl Ludwig (psd. für Plothow) in d-moll aus der Taufe, ein gut gearbeitetes, klangschönes, anspruchsloses, freilich durch besonders interessante Erfindung nicht ausgezeichnetes Werk; am meisten Anklang fand das Intermezzo, das freilich seine Verwandtschaft mit der Mendelssohnschen Canzonetta ebensowenig verleugnen konnte wie der langsame Satz mit dem Adagio aus Mendelssohns op. 44 No. 3; der Schlussatz, eine Art polnischer Tanz, hätte bei besserer Ausführung wohl mehr gewirkt. Auch Sindings äusserst empfehlenswerte Serenade für 2 Violinen mit Klavier (Michael von Zadors; zweite Violine Franc. Scogozza) hatte Herr Elgers aufs Programm gesetzt, allein die Ausführung...! — Ein grosses Verdienst erwarb sich das Russische Trio durch die Vorführung des eigenartigen Klavierquartetts op. 9 von Robert Hermann, für das ich gleich nach seinem Erscheinen hier schon warm eingetreten bin. Halvorsens Passacaglia nach Händel, die Mich. Press mit dem Bratschisten Aug. Gentz vortrug, gefiel so, dass sie wiederholt werden musste. Sehr viel Anklang fand auch das schöne Trio op. 1 von Hans von Bronsart, das einst sogar Berlioz als zu fortschrittlich vorgekommen ist. — Der als tüchtiger Kammermusikspieler hier schon bekannte englische Pianist Donald Francis Tovey spielte mit Joachim und Hausmann die Trios von Schumann in g-moll und Brahms in H-dur, vermochte aber mit seinem gut gearbeiteten Trio für Klavier, Violine und engl. Horn (Fritz Flemming) keine günstige Meinung von seiner Erfindungsgabe zu erwecken. — Die Herren Florian Zajic und Heinrich Grünfeld vermittelten uns unter pianistischer Assistenz von Artur Schnabel die hocherfreuliche Bekanntschaft mit dem Trio op. 23 von Zanella, auf das ich an anderer Stelle des näheren hinweisen werde. — Eine Novität kam auch an dem Kammermusik-Abend der Herren Georg Schumann, Halir und Dechert zwischen dem Tschaikowsky'schen Trio und Beethoven op. 70 No. 2 zur Aufführung: die Sonate für Klavier und Violine op. 42 No. 2 von Weingartner, die zusammen mit ihrer bedeutenderen Schwester noch anderweitig besprochen werden soll. — Sehr viel Anklang fand die Wiedergabe der drei Sonaten für Klavier und Violine von Brahms durch Bernhard Stavenhagen und Felix Berber. — Eine rassige Klavierspielerin, eine musikalische Persönlichkeit ist Helene Moraztyn, aber auch ihr wollte es nicht gelingen, für das erfindungsarme d-moll Konzert von F. Karbach (erste Aufführung) zu interessieren. — Max Lewinger, der vortreffliche Dresdener Konzertmeister, wurde beim Vortrag des undankbaren und nicht immer erquicklichen Konzerts von Sibelius vom Philharmonischen Orchester ziemlich im Stich gelassen. — Alfred Wittenberg spielte die bis zum Überdruss hier gehörten Violinkonzerte von Bach (a-moll), Mozart (A-dur)

und Wieniawski (d-moll) mit Zuziehung des Mozartorchesters. — Beachtenswertes Talent zeigte der Geiger I. Mitnitzky. — Willy Burmester spielte eine Reihe kleiner von ihm bearbeiteter Stücke wundervoll und hat jetzt in Willy Klasen einen vortrefflichen Begleiter, dessen Solovorträge sehr beachtenswert sind. — Joan Manén, in dessen Konzert die talentvolle Pianistin Auguste Zuckerman mitwirkte, bevorzugt jetzt nicht mehr ausschliesslich technische Kunststücke. — In diesen leistet auch Alexander Sebald Hervorragendes, doch ist er mir als Bachspieler weit lieber; er trug auch ein ihm gewidmetes Konzert für Violine allein von Paul Ertel op. 17 vor, an das sich wohl sonst kaum ein Geiger öffentlich wagen wird.

Wilh. Altmann

Marie Barinowa-Malmgren's Klavierspiel zeichnet sich neben vollendeter Technik durch geistvolle und seelisch belebte Interpretation aus. Es ist nie geziert oder gekünstelt und bietet durch seine edle Natürlichkeit, wie auch durch die stets dem richtigen Ausdruck entsprechenden Anschlags-Nuancen ungetrübten Genuss. Als brillanter Klavierspieler führte sich Emerich Stefaniai mit dem e-moll Konzert von E. v. Dohnányi unter Leitung des jugendlichen Komponisten ein. Der symphonische, meisterlich gearbeitete, thematisch leider mit Ausnahme des ersten Satzes wenig originelle Orchesterpart litt etwas durch den Mangel an Routine und Erfahrung des Dirigenten. Gwendolyn Toms spielte sehr erfolgreich Konzerte von Brahms, Beethoven und Chopin, konnte Brahms aber nicht überzeugend erschöpfen trotz ihrer musikalischen Natur und klaren Technik. Richard Burmeister gab einen Liszt-Abend, an dem er das von ihm mit orchestralem Gewande versehene Concert pathétique in e-moll, die Rhapsodie héroide-élégiaque und den Mephisto-Walzer zu Gehör brachte. Die Werke sind mit sehr grossem Geschick bearbeitet und gewinnen in der neuen Gestalt ganz entschieden. Das Philharmonische Orchester unter August Scharrer folgte vorzüglich, nur die hervortretenden Soli, speziell der Flöte, waren der anerkannten Organisation nicht würdig. Fanny Davies weiss Brahms gesangvolle Seiten abzugewinnen und spielte mit poliertester Fertigkeit und feinstem künstlerischen Empfinden. Sie rangiert unter den Besten. Der sie unterstützende Gervase Elwes ist ein echter Konzert-Tenor mit wenig Stimme aber sehr guter Schulung, ein sog. englischer Balladen-Sänger. Die Klavierbegleitung von Erich J. Wolff war vollendet. Mit südlichem Enthusiasmus absolvierte die Pianistin Maria Avani-Carreras ein recht buntes Programm. Zu loben ist ihre Leichtigkeit und Eleganz, während die Auffassung oft sehr anfechtbar ist. Jedenfalls eine beachtenswerte Erscheinung. Vilma Niemeier ist technisch noch nicht ausgereift, sie spielt häufig unsauber, dabei manieriert. Ignaz Friedmann imponiert hauptsächlich durch enorme Fertigkeit, dokumentiert aber keine poetische Ader. Als absolut trocken und leblos muss das Spiel von Donald Francis Tovey bezeichnet werden, auch vom klavieristischen Standpunkt ist vieles darin zu tadeln, wie der meist arpeggierende Anschlag beider Hände. Es klingt holprig und hart. Schade, dass Marguerite Valentine-King ihr unleugbares Talent auf Abwege führt; sie schlägt mitunter wütend auf das unschuldige Instrument und bietet durch ihre Manieriertheit die reine Kulissenreisserei. Sie spielt mit dem Kopf, den Armen, dem ganzen Körper. Frei von Effekthascherei ist auch Ellen Sarsen nicht, aber immerhin entschädigt sie durch künstlerischen, von einem mächtigen Sopran unterstützten Gesang bei trefflicher Aussprache. Nanny Merzenich sollte ihre Aussprache noch verbessern. Ihr Sopran ist zwar klein, aber sympathisch. Leo Kestenberg ist ein tüchtiger Pianist, Grete Pohl dagegen müsste erst eine sehr strenge Schule durchmachen, um zu begreifen, was unter Musik im allgemeinen und Beethoven im besonderen zu verstehen ist. Julius Ruthström's Vortrag eines Bachschen Violin-Solos war nur als ein Aneinanderreihen von Tönen zu bezeichnen. Besser spielte er bei anderer Gelegenheit eine neue, den Charakter guter Virtuosenware tragende Sonate von A. Rachlew mit dem fast ausgereiften Pianisten Louis Edger. In diesem Konzert sang die Sopranistin Ilse Delius u. a. eine Hymne aus Nicodé's „Das Meer" mit vielem Ausdruck, schien jedoch nicht sonderlich disponiert. Berta Bloch-Jahr trug mit hübschem Material Lieder von Schubert und Brahms verständnisvoll vor, Margarethe Freund muss ihren metallischen Mezzosopran mehr schulen, ausgleichen; über korrekten Vortrag kommt sie vorläufig nicht hinaus. Ida Ekman sang nur Lieder von Sibelius, die sie aber durch ihre recht mangelhafte Leistung noch herber und weniger ansprechend erscheinen liess, als sie an und für sich sind. Elisabeth Obiboff war gut disponiert und sang dieses Mal mit gutem Gelingen. Der Cellist Heinz Beyer zeichnete sich durch warmen Vortrag aus, sein Ton wird durch Übertreiben leicht etwas rauh, die Technik ist etwas schwerfällig, auch die Intonation war unvollkommen. Immerhin ein trefflicher Künstler. Helene Passow-Vogts niedlicher Sopran steht nicht fest genug, auch neigt sie zum Detonieren. Vorzüglich spielte die Violinistin Carlotta Stubenrauch Soli von Saint-Saëns, Beethoven und Hubay. Eugenie Stoltz spielte eine Cello-Sonate von Ernst v. Dohnányi mit dem Komponisten am Klavier in vorzüglicher Weise. Das Werk ist dankbar, besitzt aber leider wenig Originalität.

Arthur Laser

Ein Kompositionsabend von Ignatz Waghalter verlief ohne weiteren künstlerischen Nachhall. Sympathisch berührten die ungesuchte Schlichtheit und Natürlichkeit der aufgeführten Kompositionen: u. a. eines Quartetts, einer Violinsonate und verschiedener Lieder. Der Mangel jeglicher persönlichen Note und starker Erfindung, die noch etwas lehrstubenhafte Kompositionstechnik und manches inhaltlich wie deklamatorisch sonderbar Aufgefasste in den zum Teil auf wenig wertvolle Texte geschriebenen Liedern bekundeten jedoch ein vorerst noch unfertiges Talent. — In Ludwig Dosse stellte sich ein stimmlich nicht übel beanlagter Tenorist vor, der technisch noch an sich zu arbeiten hat und trotz ganz guter Aussprache und klugen Vortrages doch nicht recht warm macht, weil entsprechende Gefühlsassoziationen durch ihn nicht in dem Hörer zum Schwingen gebracht werden.

— In seltenem Masse ist solche Macht dem immer meisterlicher singenden Alexander Heinemann eigen, dessen herrliche Stimme neulich leider infolge einer Erkältung ihren Glanz nicht immer ausstrahlen konnte. Zwei textlich fragwürdigen, musikalisch aber Talent und geschmackvolles Streben verratenden Liedern von Richard Calé verhalf der Sänger zu schönem Erfolge.
Alfred Schattmann

BREMEN: Von den bisherigen Orchesterabenden der Philharmonie war einer der Wiederholung von Bachs Hoher Messe im Konzertsaal gewidmet, wobei Maria Philippi als Vertreterin der Altpartie eine treffliche Leistung bot. In den übrigen drei Konzerten brachte das Orchester an Neuheiten Tschaikowsky's Vierte, von der man hier nur das Scherzo kannte, und die lebhaften Beifall erzielte, den vierten Satz aus Nicodés „Gloria", der geteilter Stimmung begegnete, und Wolfs „Penthesilea" nebst seiner Italienischen Serenade, die recht warme Aufnahme fanden. Sonst sind von grösseren Veranstaltungen noch zu nennen das vorzügliche Busstagskonzert unseres nunmehr seit 50 Jahren bestehenden Domchors, der neuerdings unter Nösslers vorzüglicher Leitung einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen hat, sowie die hochmodern gehaltene Vorführung unseres seit zwei Jahren von Panzner geleiteten Lehrergesangvereins, der seiner glänzend verlaufenen nordischen Kunstreise eine Fahrt nach Paris folgen zu lassen gedenkt. Höchst erfolgreiche Solistenkonzerte gaben Wüllner und Frau Svärdström-Werbeck, während Willy Burmester, sowie auch Mischa Elman und Télémaque Lambrino sich mit dem stürmischen Beifall einer kleinen, wenn vielleicht auch um so begeisterteren Zuhörerschaft begnügen mussten. — Die Philharmonie wandelte auf bekannten Pfaden. Im fünften Konzerte brachte Panzner ausser Haydns c-moll eine farbensprühende Wiedergabe von Bizet's „Roma-Suite", im sechsten neben der Holländer-Ouvertüre eine warm aufgenommene, vorzügliche Vorführung von Bruckners Romantischer. Als Solisten lernten wir neu kennen Joseph Slivinski, der sich mit Schumanns Klavierkonzert und einigen Chopins sehr günstig einführte. Fritz Kreisler fand auch diesmal warme Anerkennung mit Beethovens Violinkonzert. Das Philharmonische Streichquartett hatte wohlverdienten Erfolg mit Schillings' jüngst erschienenem Jugendwerke, während Skalitzky, Georg Schumann und Dechert in einem glänzend verlaufenen Abende mit Tschaikowsky's interessantem a-moll-Trio Aufsehen erregten. Einen prächtigen Liederabend gab Helene Staegemann im Verein mit Hans Pfitzner, der zum guten Teil der Muse des letzteren gewidmet war. Lebhafte Anerkennung fand endlich in einem Künstlervereinskonzerte die von Panzner gebrachte Vorführung der symphonischen Dichtung „Im Thüringer Walde" von Robert Wiemann.
Gustav Kissling

BRESLAU: Der Orchesterverein brachte zwei kleine Neuheiten heraus: die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" von Hans Pfitzner, die ihres zerstückelten Charakters wegen nur mässig gefiel, und ein Klavierkonzert c-moll op 42 von Bolko Graf von Hochberg. Frida Kwast-Hodapp hob das einfache, an Mendelssohn gemahnende Werk aus der Taufe und erzielte damit guten Erfolg. Beethovens Violinkonzert, von Fritz Kreisler hervorragend schön gespielt, ein Notturno für vier kleine Orchester (Köchel No. 286) von Mozart, die dritte Leonorenouvertüre, Schumanns zweite und Bruckners neunte Symphonie mit angehängtem Tedeum bildeten den weiteren Inhalt der letzten Programme. — Am dritten Kammermusikabend kamen Haydn, Beethoven und Saint-Saëns zu Wort. Dr. Dohrn bewährte sich dabei wieder als ganz hervorragender Kammermusik-Pianist. — Erwähnt seien die Konzerte von Sliwinski und des Holländischen Trios sowie die erfolgreichen Liederabende von Hans Hielscher und Susanne Dessoir.
J. Schink

BRÜSSEL: Zum zweiten Konzert Ysaye war ein enormer Andrang. Van Dyck war der Magnet, der in wahrhaft grossartiger Weise die erste Szene des dritten Aktes der „Götterdämmerung" interpretierte. Die Damen Delfortrie, Wybano und Latinis bildeten ein vortreffliches Rheintöchterterzett. Das Orchester unter Ysaye spielte ausserdem noch in sehr guter Weise Le chasseur maudit von C. Franck und Beethovens Siebente, letztere nicht in einwandfreier Weise. — Im zweiten Konzert populaire (Dupuis) dominierte das solistische Element. Der junge Geiger Kochansky erspielte sich mit dem wenig anziehendem Konzert von Tschaikowsky und der schottischen Fantasie von Bruch einen bedeutenden Erfolg. Zu allgemeinem Entzücken sang Frau Merten-Culp deutsche Lieder von Brahms, Schubert, Loewe, H. Wolf. Den Orchesterleistungen — Beethovens Achte und Ouvertüre zur Fingalshöhle von Mendelssohn (hier fast eine Novität) — fehlte es an Grosszügigkeit. — Ein neues Unternehmen, die Concerts Durant gaben ihr erstes Konzert, ein Schumann-Festival. Das Orchester, meist junge Kräfte, erwies sich als vortrefflich. Durant ist ein temperamentvoller, geschickter Dirigent, nur ist er mit den Schumannschen Tempi nicht recht vertraut: die vierte Symphonie wurde geradezu heruntergehetzt Besser gelangen ihm Bruchstücke aus „Manfred" und die Ouvertüre zur „Braut von Messina". Grossen Genuss gewährten die beiden Solisten De Greef (Klavierkonzert) und besonders Casals (Cellokonzert).
Felix Welcker

DARMSTADT: Neuheiten hatten wir in den letzten Wochen nur auf dem Gebiete der Kammermusik zu verzeichnen, die von unsern beiden einheimischen Quartett-, bzw. Quintett-Vereinigungen mit grosser Lust und Liebe gepflegt wird; es seien davon Paul Erteis „Wallfahrt nach Kevelaar" für Bariton, Harmonium und Streichquartett (op. 3) und Volkmar Andreae's Streichquartett in B-dur (op. 9) besonders namhaft gemacht. Eine prächtige Aufführung von Händels „Josua" (mit Ludwig Hess in der Titelrolle) brachte der Musikverein heraus, der sich jetzt auf sein 75jähriges Jubiläum rüstet, und unsere drei ersten Männerchöre: der Mozartverein, die Humanitas und der Lehrersängerchor leisteten, jeder auf seinem Spezialgebiete, in den von ihnen gegebenen grossen Konzerten wirklich Hervorragendes. Zwei interessante Orgelkonzerte, in denen Max Reger als Orgelkomponist hier ein-

geführt wurde, gaben Stadtorganist Wilhelm Borngässer und der Thomasorganist Karl Straube aus Leipzig, letzterer auf Veranlassung unseres immer rührigen Richard Wagner-Vereins, der ausserdem mit Klotilde Kleeberg, Susanne Dessoir und Bruno Hinze-Reinhold ausserordentlich stilvolle Vereinsabende veranstaltete. Künstlerischen Erfolg hatte bei ihrem ersten Erscheinen auch die Pariser Société d'instruments anciens. Solistisch traten ausserdem u. a. erfolgreich auf: Adrienne von Kraus-Osborne, Emma Tester, Hermann Brause, Felix von Kraus, Otto Süsse (Gesang), Robert Pollak und Richard Sahla (Violine), Ernst von Dohnanyi, Willy Hutter und Emil Sauer (Klavier). H. Sonne

DORTMUND: Das Stadttheater veranstaltete am Busstage ein Konzert, in dem unsere Opernsänger Braun und Stein solistisch hervorragten. Der Lehrergesangverein betätigte sich unter Laugs durch den künstlerischen Vortrag von a cappella-Chören, Bruchs „Römischem Triumphgesang“ und dem neuen „Bardengesang“ für dreichörigen Männerchor und Orchester von Richard Strauss, der trotz oder wegen der übermässigen Häufung musikalischer Ausdrucksmittel nur zu interessieren vermochte. Der Dirigent spielte das g-moll Konzert von Saint-Saëns mit grosser Gewandtheit, doch zu überhastet. Genussreich war das zweite Hornungsche Künstlerkonzert, in dem der Cellist Hekking und die Damen Adele Münz und Ellen Saatweber-Schlieper in Liedern und Sonaten von Beethoven (op. 5), Brahms, H. Wolf und R. Strauss (op. 6) herrliche Gaben spendeten. Musikdirektor Janssen spielte im Verein mit Bram Eldering, Körner und Grützmacher aus Köln Mozarts g-moll Quartett in feinsinniger, echt Mozartscher Art. Beethovens Serenade (op. 8), Max Regers Trio (op. 77b) vervollständigten das Programm, und die Altistin Therese Mengelhier bereicherte es durch den Vortrag einiger ernster Lieder. In drei musikalischen Rezitals glänzte Raoul von Koczalski besonders als Chopinspieler. Eine vorzügliche, stilreine Aufführung von Bachs Magnificat (D-dur) bot der Musikverein unter Janssen. Herzerfrischend waren vor allem die Chöre, während den Solisten, Frau Günther, Frau Zeriett-Olfenius und Hermann Plücker Bachs Geist mehr oder weniger fremd schien. Um so hervorragender waren dagegen die Sängerinnen in Liedern von Schubert, Brahms, Weingartner und Liszt. Erquickend gestaltete sich die Wiedergabe der Mozartschen Symphonie Es-dur, und eine interessante, fein instrumentierte, in den sechs Sätzen jedoch zu ausgedehnte Neuheit bildete die Suite für Streichorchester „Intermezzi Goldoniani“ von Enrico Bossi. Die Orgel bediente Holtschneider, der mit dem Brüssler Geiger Floresco und dem Konservatoriums-Streichquartett ein bedeutsames Bachfest in der Synagoge veranstaltete. Heinrich Bülle

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert (Serie B) kam die moderne englische Musik durch ein Präludium für Orchester „Sappho“ von Granville Bantock zu Worte. Das Stück bildet die Einleitung zu einer Reihe von neun Gesängen für Alt und Orchester, deren Inhalt Leben und Tod der von Grillparzer schon unsterblich gemachten griechischen Dichterin bilden. Hoffentlich sind die Gesangssätze des Zyklus bedeutender als das Orchestervorspiel, das zunächst durch eine rhythmische Weichheit und Unbestimmtheit und sodann durch eine doch etwas zu unbedenkliche Anlehnung an „Tristan und Isolde“ auffällt. Dass Bantock an manchen Stellen stimmungsvoll schreibt, sei gern zugegeben, im ganzen aber ist das Stück zu wenig inhaltreich, um als vollwertige Neuheit in einem Symphoniekonzert gelten zu können. Dagegen war es sehr dankenswert, Liszts symphonische Dichtung „Tasso“ wieder einmal auf das Programm zu setzen. Unter v. Schuchs geistvoller Leitung fanden beide Orchesterwerke eine treffliche Wiedergabe; das Publikum nahm den „Tasso“ mit langanhaltendem Beifall auf, liess dagegen die Bantocksche Neuheit „Sappho“ deutlich abfallen. Solist war Eugen d'Albert, der mit Beethovens G-dur Konzert und Webers Konzertstück f-moll einen grossen Erfolg erzielte und künstlerisch weit mehr befriedigte als mit seinem kurz vorher gegebenen ersten historischen Klavierabend, in dessen Verlauf er durch überhetzte Zeitmasse und harten, stechenden Anschlag gerade die alten Meister um ihre besten Wirkungen brachte und erst bei Beethovens Appassionata sich selbst wiederfand. — Frederic Lamond's zweiter Beethovenabend verlief höchst genussreich; man weiss, dass der Künstler seinen Beethoven vielleicht ein wenig akademisch, aber doch so ganz treu und echt interpretiert. — Recht gelungen war auch ein Klavierabend von William A. Becker. — Zur feierlichen Eröffnung des neuen „Dresdner Kammermusiksaals“, dem man im Interesse der Belebung unseres musikalischen Lebens eine glückliche Zukunft wünschen kann, erfreuten die Berliner Künstler Halir, Dechert und Georg Schumann uns mit einem köstlichen Trioabend, dessen Programm Schubert, Haydn und Beethoven bestritten. — Die Herren Giessen und Sittard schlossen die Reihe ihrer dieswinterlichen Sonntagnachmittags-Konzerte erfolgreich ab, und ein Abend des Petersburger Streichquartetts befestigte aufs neue den glänzenden Ruf dieser ausgezeichneten Künstlervereinigung. — Unser heimisches Lewinger-Quartett brachte im Verlaufe seines zweiten Abends drei neue Kammermusikwerke zu Gehör, von denen mir ein nachgelassenes Streichquartett C-dur (op. 13) von Ottokar Nováček infolge seines reichen musikalischen Gehaltes, seiner klaren Form und eigenartig schönen Behandlung der Instrumente als das wertvollste erschien. Auch ein Streichquartett D-dur von Hugo Kaun fand verdientermassen wohlwollende Aufnahme. Ein Klavierquartett A-dur von Ernest Chausson, mehr auf Effekte als auf innerliche Wirkungen gestellt, aber mit Eleganz und grossem Zug geschrieben, beschloss den Abend. Den Klavierpart vertrat dabei Waldemar Lütschg in künstlerisch vollendeter Weise. F. A. Geissler

ELBERFELD: Das zweite Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft unter Dr. Hans Haym war dem Andenken Robert Schumanns gewidmet und liess in der „Manfred“-Ouvertüre, „Fausts Verklärung“ und dem „Spanischen Liederspiel“ mit Jeannette Grumbacher de Jong, Julia Culp, Paul Reimers, Arthur van Eweyk als

fast einander ebenbürtigen Solisten nur den „Romantiker" Schumann zu Worte kommen. — Der zweite Künstlerabend (M. Th. de Sauset) vermittelte die Bekanntschaft mit der in Technik und Vortrag schon ausgezeichneten jungen Geigerin Stefi Geyer, einem Bassisten W. Rsbot mit prächtigen Mitteln und dem künstlerisch gereiften Pianisten W. Rehberg, dessen Stärke im Lyrischen zu liegen scheint. — Der Elberfelder Lehrergesangverein bewährte sich unter Dr. Haym im Vortrag von Volksliedern und komplizierteren Chören (Hegar, Reimann, Othegraven) im wesentlichen gut; mit Duetten von Dvořák und Brahms erfreuten Martha Beines und Elisabeth Diergardt, während sich Raoul Pugno am Klavier besonders in Schumanns Faschingsschwank auf der Höhe seines Könnens zeigte. Die Busstagskonzerte waren durch die virtuosen Orgelvorträge von Ewald Flockenhaus, die herzinnigen Gesänge von Frau Cahn-Poft, die ausgezeichnete Wiedergabe der Symphonie pathétique von Tschaikowsky unter Albert Coâtes und den warmempfundenen „Abschied Wotans" durch Clarence Whitehill sehr bemerkenswert. Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Zum nahenden Weihnachtsfest präludierte das fünfte Freitagskonzert des Museums, geleitet von der auch hier schon bewährten Hand Philipp Wolfrums, mit Stücken aus Bachs Weihnachtsoratorium, Liszts „Christus" und Berlioz' „Kindheit Christi", sowie mit Weihnachtsliedern von Cornelius, der Tilly Koenen ihre schöne Altstimme und ihr schönes Empfinden lieh. Eine seltene und Vielen nicht uninteressante Gabe des Programms war ein Orchestertrio B-dur von Johann Stamitz, der im 18. Jahrhundert die „Mannheimer Schule" zu Ehren brachte. Allen Hörern aber gereichte die Art, wie Wolfrum Haydns G-dur-Symphonie No. 13 dirigierte, zu wahrem Genuss. Das ebenfalls an einem Museumsabend gastierende Brodsky-Quartett aus Manchester gefiel sehr in den Mittelsätzen von Tschaikowsky (op. 11) und R. Schumann (op. 41, F-dur), liess aber in den übrigen Sätzen klare Darstellung und noblen Ton mitunter vermissen. Erfreulichen Verlauf nahmen die weiteren Quartettabende der Rebnerschen und der Hockschen Vereinigung; ein von dieser aus dem Manuskript gespieltes f-moll-Werk von K. Moog liess freilich von dem jugendlichen Verfasser, der am Leipziger Konservatorium den Nikisch-Preis errang, noch recht wenig Persönlichkeit und Durchführungskunst schauen. — Zwei der wertvollsten Geschehnisse in unseren Konzertsälen seit Neujahr knüpfen sich an die Namen Arthur Nikisch und Bruno Hinze-Reinhold. Jener bewährte seine souveräne Dirigentenkunst in einem Museumskonzert an Tschaikowsky's Vierter Symphonie, Elgar's Orchestervariationen, Schumanns Manfredvorspiel und nicht zum mindesten am Waldweben aus dem „Siegfried". Hinze-Reinhold kam wieder mit einem Klavierprogramm vornehmen, gewähltesten Schlages, es wurde u. a. auch von der ersten b-moll Fuge aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier" geziert, und damit brachte der hochzuschätzende Bach-Spieler seit langen, langen Jahren hier wieder einmal eine Schöpfung, die aus träger Gewohnheit nur noch als „Studiensache" angesehen wird, zum verdienten Konzertgenuss. Er wäre der Mann, das „Wohltemperierte" wieder in Mode zu bringen. In Mode? Das verhüte Gott! Der herrliche Doppelband Joh. Sebastians hat es nicht verdient, bloss auf ein paar Jahre das Kunstgeschwätz zu füttern. Aber das „Wohltemperierte" dauernd auf den gebührenden Thron zu setzen vor allem Volk — das wäre so eine Aufgabe für Hinze-Reinhold, zu der ich von Herzen „walt's Gott" sagen möchte. Zu den vielen Tastenkünstlern, die jetzt hier gehört werden wollen, zählt auch Raoul v. Koczalski, der ein gleich drei Abende umfassendes „Chopin-Recital" recht schön eröffnet hat. Der Besuch war nicht gross, aber der Applaus der ansehnlichen Virtuosität dieser Darbietungen entsprechend stark. Hier also hätten wir wieder einmal ein „Wunderkind", das noch, nachdem es den Kniehöschen entwachsen ist, interessieren kann! Gleichzeitig spielte in einem anderen Saale Alexander Siloti mit dem hier schon geschätzten Petersburger Streichquartett. Das ungemein anziehende Quartett in D-dur von Borodin und Tschaikowsky's Trio op. 50 geriet den Russen vortrefflich, nicht minder aber auch das a-moll Quartett unseres grossen deutschen Meisters Schubert. Hans Pfeilschmidt

FREIBURG i. B.: Alexander Petschnikoff eröffnete den Reigen der dieswinterlichen Konzerte mit einem glänzend verlaufenen Konzert im Museumssaal. In den drei bis jetzt stattgehabten städtischen Symphonie-Konzerten gelangten Beethovens Pastoralsymphonie, R. Schumanns Erste in B-dur und als Neuheit Dvorak's reizvolle Symphonie in D-dur op. 50 zu vortrefflicher Wiedergabe; sodann kamen drei Sätze aus der D-dur-Suite von S. Bach, die Variationen aus Schuberts Streichquartett in d-moll, vom Streicherchor ausgeführt, Tschaikowsky's Romeo und Julie-Ouvertüre und eine Novität von E. Elgar: „Im Süden" zu Gehör. — Als Gast erschien das Berliner Vokalquartett mit Quartetten von Brahms, Schumann und älteren englischen Liedern und Madrigalen usw., dessen vollendete Leistungen nach Gebühr gewürdigt wurden. Zum erstenmal hörten wir auch Bronislaw Hubermann, der mit dem Brahmsschen Violinkonzert und diversen Sololeistungen einen glänzenden Triumph feierte. Als dritter Solist wäre noch der vortreffliche Tenorist George Hamlin zu nennen, der Proben eines sehr bedeutenden Könnens zeigte. — Max Reger und Henri Marteau gaben ein stark besuchtes Konzert und boten vollendete Leistungen; sodann erschienen die Société de Concerts d'Instruments anciens, die Münchener Deutsche Vereinigung für alte Musik, das Pariser Streichquartett Hayot und die Süddeutsche Quartett-Vereinigung mit drei Abenden abwechselnd mit dem Böhmischen Streichquartett; ferner Frédéric Lamond, Laura v. Wolzogen und die Violinistin Edith Waldhauer (Riga). Den Reigen schloss der unvergleichliche Lieder- und Balladensänger Johannes Messchaert. — Der Musikverein bot Edgar Tinels Oratorium „Franziskus" mit gutem Gelingen, der Oratorienverein erstmals unter seinem neuen Dirigenten Carl Beines den „Elias", der sich zu einer in jeder Hinsicht hervorragenden Leistung erhob.

Vict. Aug. Loser

GENF: Von Solistenkonzerten sind zu erwähnen: R. Pollak (Violine) und T. Lambrino (Klavier); Léon Delafosse-Paris (Klavier); Alexandre Mottee-Genf (Klavier); Herbert Fryer-London (Klavier). — Das zweite Abonnementskonzert begann mit einer vortrefflichen Wiedergabe der Es-dur Symphonie von Mozart. Bronislaw Hubermann spielte das Beethovensche Konzert. Als Neuheit gab's die Ouvertüre „Mein Vaterland" von Dvořák. Im dritten Konzert gelangten als Neuheiten zur Aufführung: „Soleils couchants", symphonisches Gemälde von Ostroga (unter Leitung des Komponisten) und „Nuages", Nocturne von Debussy. Die Neuheiten des vierten Konzerts waren „Frühlingsouvertüre", „Nänie" und das B dur Klavierkonzert von Hermann Goetz (von Willy Rehberg ausgezeichnet interpretiert) Den Beschluss bildete Beethovens Chorphantasie (den Chor stellte die „Société de chant sacré" unter Otto Barblan). — Die Abonnementskonzerte des Lausanner Orchesters unter Leitung seines talentvollen Dirigenten Alexander Birnbaum erringen stets neue Erfolge. — Der letzte Trioabend der Herren Eugène Reymond, Woldemar Pahnke und Adolf Rehberg vermittelte in genussreicher Ausführung Werke von Huber, Pahnke und Schumann. Frau Chéridjian erwies sich als feinfühlige, musikalisch zuverlässige Pianistin. Prof. H. Kling

HAAG: Königl. Männergesangverein „Cecilia". (Dirigent: Henri Völlmsr.) Solistin: Dora Moran-Berlin. Der Chor sang: Oud-Hollandsch Lied von F. A. Gevaert, den 18. Psalm von F. Liszt, den a cappella Preischor: „Foi" von F. Th. Radoux, der die Grenzen edlen Männergesanges weit überschreitet. C. Loewes Vokal-Oratorium „Die eherne Schlange" war darauf ein wirklicher Genuss. Zum Schlusse Anton Bruckners „Germanenzug". Frl. Moran sang wahrscheinlich der Koloratur wegen die sehr veraltete Elvira-Arie aus Bellini's „Puritanern". Ihre Gesangskunst ist unbestritten sehr gross, in jeder Lage bleibt der Ton anmutig und rein, ihr Vortrag ist bezaubernd. Mit dem Sopransolo in d'Alberts „Mittelalterliche Venushymne" erntete die Sängerin stürmischen Beifall. — Münchner Streichquartett. Der Eindruck, den dieses Künstlerquartett auf mich gemacht hat, war überwältigend. Edle Tonbildung im grössten ff und im feinsten pp, reiche Klangschönheit, stilvolle Phrasierung sind die vortrefflichen Eigenschaften dieses Quartetts. Meisterhafte Wiedergabe erfuhren das schöne Quartett von Kaun, das Harfenquartett von Beethoven und Brahms' Klavierquintett mit Joh. Wysman als Pianist. — Von Henri Viottas Residenz-Orchester hörten wir Beethovens vierte Symphonie, Wagners „Fliegende Holländer"-Ouvertüre, Haydns 13. Symphonie, Mozarts Andante für Flöte und Harfe, Gades vierte Symphonie, Schumanns Manfred- und Cherubini's Anacreon-Ouvertüre. Als Solisten traten auf: Angèle Vidron-Köln mit der Nachtigall-Arie aus Händels „Frohsinn und Schwermut" und der Constanze-Arie aus Mozarts „Entführung". Teresa Carreño spielte ein Tschaikowsky'sches Klavierkonzert und Stücke von Schubert-Liszt und Schubert. — George Hamlin, der amerikanische Tenorist, konnte nicht erwärmen; dazu kam noch eine unglückliche Aussprache der deutschen Lieder. — Steff Geyer, die 17jährige Violinspielerin aus Budapest, zeigte grosse Begabung für ihr Instrument. Otto Wernicke

HAMBURG: Die Weihnachtspause in den Konzertsälen dauerte diesmal, trotzdem die zweite Hälfte der Konzertsaison sich in wenigen Wochen erledigen lassen muss, ungewöhnlich lang. „Doch sag ich nicht, dass das ein Fehler sei." Zu erwähnen sind eigentlich, trotzdem drei Wochen seit dem Feste verstrichen, nur zwei Liederabende. Den ersten gab die liebenswürdige einheimische Konzertsängerin und Lehrerin Annie Boockholtz, die, wie im vorigen Jahre, ein zwar eng begrenztes Gebiet als ihre künstlerische Heimat dokumentierte, die aber gerade auf diesem kleinen Gebiete Ausgezeichnetes leistet. Ihr folgte dann eine Meisterin der Kleinkunst, Helene Staegemann, deren Liederabend diesmal noch an Bedeutung dadurch gewann, dass Hans Pfitzner die Begleitung übernommen hatte. Dass Frl. Staegemann bei dieser Gelegenheit einige prächtige Lieder von Pfitzner aufs glücklichste hier einführte, versteht sich von selbst. Dass aber die Lieder Pfitzners gerade hier den stärksten Erfolg erzielten, dessen durfte man sich besonders freuen, da an den Positivitäten der Pfitznerschen „Rose vom Liebesgarten" — die ich nicht überschätzen möchte — das hiesige Publikum so ganz achtlos vorübergegangen war. Sonst ist als Neuigkeit noch zu berichten, dass die neue Laisz'sche Musikhalle das Schicksal aller grossen Hamburger Neubauten teilt: sie wird erstens, wie man aus bester Quelle erfährt, zu klein, und zweitens wird sie zu dem festgesetzten Termin prompt — nicht fertig. So wird der kommende Winter also im Konzertleben noch ein Winter unseres Missvergnügens, in dem wir bessere und gute, manchmal auch beste Musik unter ungeheuren Attentaten auf unsere Geruchsnerven in dem Braten- und Gemüsedunstkreise des Conventgartens zu geniessen haben werden. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die beiden letzten Abonnementskonzerte der Kgl. Kapelle brachten unter Leitung der Herren Doebber und Kotzky hochinteressante Programme. Im vierten gab es eine ganz vortrefflich vorbereitete Reprise von Strauss' „Zarathustra", eine ausgezeichnete Neuaufführung von Wolfs reizend-pikanter „Italienischer Serenade" und eine nicht minder gelungene Wiedergabe der zweiten Symphonie von Beethoven. Solistin des Abends war Margarete Preuse-Matzenauer, deren ebenso klangschöner wie ausdrucksvoller Gesang höchsten Lobes wert war. Noch moderner war das Kleid, in dem sich das fünfte Abonnementskonzert präsentierte: Reger, Strauss, Weingartner und Tschaikowsky hatten den Stoff geliefert. Von Reger gab es die „Serenade" als örtliche, sehr beifällig aufgenommene Novität, von Tschaikowsky die realistische Tondichtung „Franzeska da Rimini" und von Weingartner die geistvolle Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz". Kammersänger Demuth sang mit herrlichem Ton den Prolog aus Strauss' „Feuersnot", sowie einige Lieder. — Die beiden letzten Lutter-Konzerte boten verhältnismässig wenig Anregung. Erika Wedekind und Heinrich Grünfeld

sind ebenso tüchtige wie aber schon reichlich oft hier gehörte Künstler; eine Neuerscheinung war Mathilde Marchesi, die aber lieber vor zehn Jahren hier hätte auftreten sollen, denn der Eindruck, den sie jetzt mit ihrer völlig abgesungenen Stimme hervorrief, war nicht hervorragend. Prof. Lutters Klaviersoli tragen ja stets den Stempel gediegenen Könnens, bewegen sich aber in allzu engem Programmrahmen. Neu und als tüchtige Künstler zu begrüssen waren Bernhard Dessau und Fritz Espenhahn, beide aus Berlin. — Das zweite Konzert des Winderstein-Orchesters war Beethoven gewidmet, von dem u. a. die siebente Symphonie und die grosse Leonoren-Ouvertüre mit grosser Präzision, scharfer Plastik und gut vorbereiteten Steigerungen zu Gehör gebracht wurden. — Eine recht gelungene Schumannfeier, mit „Der Rose Pilgerfahrt" als Hauptnummer, veranstaltete die „Singakademie" (Dirigent: Brune), bei der nur der mitwirkende Solotenor völlig unzulänglich war. — Unser Riller-Quartett erfreute an seinem zweiten Kammermusikabend mit Werken von Brahms, Wolf und Strauss. L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Mit der kühleren Jahreszeit wehte auch ein etwas frischerer Wind in dem musikalisch so lauen Leben Johannesburgs. Der Monat August setzte herzhaft mit der am 1. und 2. August stattfindenden Rembrandt-Feier ein. In würdiger Weise feierten die hier anwesenden Holländer den 300. Geburtstag ihres grossen Landsmannes. Das Rembrandt-Fest fand in Wanderers Hall statt, die mit Bildern des Altmeisters stilvoll dekoriert war; das höchst künstlerische Arrangement lag in Händen des Malers van Wouw, der auch das sehr geschmackvolle Programm entworfen hatte. Nach vorhergehender Besichtigung der ausgestellten Bilder mit erläuterndem Vortrag des Herrn Dr. Breijer erfolgte an beiden Abenden ein in klassischem Stil gehaltenes Konzert, bei dem entschieden das Quartett der im Carlton-Hotel engagierten Künstler die grössten Lorbeeren erntete. Die Herren: de Beer, Delvenne, Vanderen und Barven entzückten das Publikum hauptsächlich mit der fein abgetönten Wiedergabe des Schubertschen Streichquartetts in d-moll. — Der August brachte uns noch zwei Aufführungen der „Schöpfung" durch den Rand Choir, die besonders in den Chören sehr befriedigten. Leider wurden nur die ersten beiden Teile der „Schöpfung" geboten und der Rest des Abends mit einem gemischten Programm ausgefüllt. Der energische Widerspruch, den diese Uneinheit des Programms bei musikalisch Gebildeteren hervorrief, wurde leider erfolgreich mit dem Hinweis bekämpft, dass solche Zusammenstellung englischem Muster entnommen sei! — Am 15. September feierte die „Musical Society" mit Hilfe der besten Kräfte der Stadt ihr 50. Konzert. Mr. Delvenne, ein junger belgischer Geiger, spielte durchsichtig und elegant und mit süssem Ton das Mendelssohnsche Violinkonzert und erwarb sich mit der wirklich entzückenden Wiedergabe dieses Werkes erneute Sympathieen. — Monate sind seitdem vergangen, und schon scheint das musikalische Leben Johannesburgs wieder dem üblichen Sommerschlaf anheimgefallen zu sein. M. von Trützschler-Sanders

KARLSRUHE: Aus dem Konzertsaal können wir erfreulicherweise über eine Novität berichten. Es ist dies ein Trio d-moll für Klavier, Violine und Cello des hier lebenden Dr. von Dusch, das durch seine klaren Gedanken und die geschlossene Form, nicht minder durch seinen gesunden Inhalt den Musikfreunden viel Freude bereitete. A. Hoffmeister

KASSEL: Die köstlichsten Genüsse, von denen ich zu berichten habe, waren Offenbarungen des Joachim-Quartetts (Haydn, Mozart, Beethoven). Danach rangieren gleich die Liederspenden von L. Hess und L. Wüllner, der im Bunde mit R. Strauss und Hans Lange (Klavier-Violinsonate und Notturno) einen Straussabend gab. Beifälligste Aufnahme fanden auch Herr und Frau Heinrich Lutter und Wanda de Zarembska mit gediegenen pianistischen Leistungen, Emma Bellwidt und Kurt Lange mit einem Lieder- und Duetteabend, die Triovereinigung O. Weinreich, H. Prins und R. Helffrich, wie auch Robert Kothe, Anna Zinkeisen und Charlotte Wiehé. Einen grossen Erfolg hatte ferner ein Gastspiel des Kaim-Orchesters unter Schneevoigt. Den Mittelpunkt unseres musikalischen Lebens und Interesses bilden aber die Konzerte der Kgl. Kapelle unter Dr. Beier und die Kammermusikabende der Herren Hoppen, Gählert, Keller und Monhaupt. Die ersteren boten bis jetzt Symphonieen von Schumann (B-dur), Schubert (h-moll), Brahms (D-dur) und Radecke (F-dur) in lobenswerter Ausführung, dazu von neueren Solowerken ein Violinkonzert von E. Moor, dem wir aber trotz einer Menge interessanter Züge und trotz meisterhafter Vorführung durch Marteau keine rechte Liebe entgegenbringen können, und dann ein fein geartetes Cello-Konzertstück von Dohnányi, das von Hugo Becker trefflichst interpretiert sehr für sich einnahm. Eine Orchester-Humoreske von Kaskel erweckte kein besonderes Interesse. In den Kammermusikaufführungen, deren erste Schumann gewidmet war, erfreute besonders das poesievolle ernste a-moll Trio op. 50 von Tschaikowsky, dessen Klavierpart Dr. Zulauf prächtig gestaltete. Das a-moll Quartett von Hochberg erzielte einen Achtungserfolg. Eine wohlgelungene Aufführung erfuhr „La vita nuova" von Wolf-Ferrari durch den Oratorien-Verein unter Hallwachs und Haydns Jahreszeiten durch den Philharmonischen Chor unter Nagel.

Dr. Brede

KIMBERLEY: Eine wirkliche Überraschung wurde mir zuteil, als ich Ende August von Johannesburg nach Kimberley reiste, um am 29 August in der alten Diamantenstadt solistisch bei einem Mendelssohn-Abend mitzuwirken. Die ganze Town-Hall war ausverkauft, und die Leistungen der „Musical Association" bewiesen gründlichen Fleiss und aufrichtige Liebe zur Sache. Das Orchester unter Mr. Proudmans Leitung war gut, die Chöre stark besetzt und tüchtig einstudiert. Herr Rybniker, ein in Kimberley ansässiger Geiger, der seine Ausbildung in Wien genossen hat, steuerte durch gut gelungene, gediegene Violinvorträge zum Gelingen des Abends bei. In der im Verhältnis zu Johannesburg viel kleineren, anspruchsloseren Stadt Kimberley bestehen sogar zwei Oratorien-

vereine, und mir ist berichtet worden, dass der neue Verein unter Mr. Rees' Leitung eine Woche nach obengenanntem Konzert eine Aufführung der „Schöpfung" von Haydn veranstaltet hat, die mit grossem Erfolg vor auch wieder ausverkauftem Haus stattfand.

M. von Trützschler-Sanders

KÖLN: Das fünfte Gürzenich-Konzert brachte Bachs Weihnachts-Oratorium in der dem Eindrucke des erhabenen Werks ungemein dienlichen, die einzelnen Kantaten wirksam in zwei Teile gruppierenden und einige Kürzungen vornehmenden Einrichtung von Fritz Steinbach. Unter seinem Dirigentenstabe, bei seiner schlichten und doch so durchgeistigten Auslegung kamen die verschiedenen Stimmungsbilder wie die über dem Ganzen ausgebreitete hehre Weihe in Chören und Orchester restlos zur schönsten Veranschaulichung. Als Solisten wirkten Agnes Hermann, Anna Kappel, Richard Fischer und Putnam Griswold in Gemässheit ihrer grössern oder kleineren Begabung für den in Frage kommenden Gesangsstil nicht gerade einheitlich, aber doch vorwiegend verdienstlich. — Im sechsten Gürzenich-Konzert vermittelte Fritz Steinbach so recht hochstehende Aufführungen von Haydns G-dur Symphonie, Enrico Bossi's „Intermezzi Goldoniani", die sehr gut aufgenommen wurden, und von R. Strauss' „Don Juan" nach Lenau. Als an dieser Stelle seltener Wunderknabe erzielte Franz v. Vecsey mit Mendelssohns Konzert und dem Satz 1. von Paganini's D-dur Konzert die gewohnten künstlerisch berechtigten Triumphe. — In der Musikalischen Gesellschaft hatte Stefi Geyer einen schönen Erfolg, dann zündete das Meininger Trio gar mächtig. — Beim vierten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts vermochte Georg Schumanns Klavierquintett, dessen Klavierpart der Komponist spielte, nicht recht zu erwärmen; den besten Eindruck hatte man von der Rhythmik.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Die so anspruchsvoll eingeführten Konzerte Kubeliks hatten nicht den erwarteten Erfolg. Eine schöne Leistung war Fini Henriques', des einheimischen Geigers und Komponisten, Vortrag von Beethovens Violinkonzert. — Reisenauer gab ein gut besuchtes Konzert. Lobend muss auch der stilvolle Vortrag eines Mozartschen Klavierkonzertes durch Frl. Tobiesius hervorgehoben werden. — Zwei grössere Neuigkeiten: Max Regers „Serenade" und Glazounows sechste Symphonie fanden weniger Anklang. Im ersten Werk fand man trotz schöner Einzelheiten zu viel Weitschweifigkeit und zu wenig Inhalt, im zweiten trotz Klarheit und Gewandtheit einen etwas oberflächlichen Ton.

William Behrend

LEIPZIG: Die grosse Neujahrs-Cour im Gewandhause vollzog sich diesmal bei schön gelingenden Vorführungen der Euryanthe-Ouvertüre, des „Tasso" von Liszt und der c-moll Symphonie von Beethoven, zwischen denen Tilly Koenen durch klangfesselnde Liederdarbietungen erfreute. Bald nach diesem Konzerte verzog Arthur Nikisch für einige Zeit nach London, so dass denn das 12. Gewandhauskonzert bereits von einem Gastdirigenten geleitet werden musste, von Richard Strauss, der mit einer sehr fein abgetönten Interpretation der Mozartschen g-moll Symphonie überraschte, bei dem durch Max Pauer trefflich exekutierten d-moll Konzerte von Brahms ein ziemlich gutes Einvernehmen zwischen dem Solisten und dem Orchester herstellte und schliesslich seine zum grössten Teil (kleine Partiturausgabe Seite 1—50 und Seite 81 bis zum Schluss) bedeutende Tondichtung „Also sprach Zarathustra" und seine zum grössten Teil unbedeutende „Liebesszene aus dem Singgedicht Feuersnot" durch seine Anwesenheit schmackhafter machte. Im siebenten Philharmonischen Konzert des Winderstein-Orchester umrahmte Hans Winderstein mit tüchtigen Vorführungen der e-moll Symphonie von Tschaikowsky und der Ballet-Suite von Rameau-Mottl ein neuerliches sehr erfolgreiches Auftreten des spanischen Violinvirtuosen Joan Manén, der diesmal nach Mozarts D-dur Konzert und Beethovens G-dur Romanze seinen besten Trumpf mit den wunderbar gemeisterten „Di tanti palpiti"-Variationen von Paganini ausspielte. Kammermusik-Abende des diesmal allem Anscheine nach nicht besonders gut aufgelegten St. Petersburger Streichquartetts und des frisch draufgängerischen Ševčík-Quartetts brachten respektable Reproduktionen der Quartette in C-dur von Mozart und in Es-dur op. 74 von Beethoven — und der Quartette in A-dur von Glière und in B-dur von Mozart, dazwischen aber einerseits eine mehr spielsolide als klanggeniale Wiedergabe des Beethovenschen grossen B-dur Trios mit der feinfühligen Fanny Davies am Flügel, andererseits Schuberts Forellen-Quintett mit Alfred Reisenauer als begeisterndem Klangausdeuter des Klavierpartes. Grossen Erfolg hat sich der letztgenannte Künstler neuerdings auch mit einem dritten Klavierabende erspielen können, als dessen Hauptstücke Beethovens As-dur Sonate op. 110 und Schumanns Humoreske gelten mussten, dessen Hauptreiz aber allerhand prächtig vorgetragene Chopin-Stücke bildeten. Der Münchener Hermann Klum machte als Beethoven und Schumann liebevoll spielender Pianist gute Hausmusik und hätte als Komponist einer allzu buntscheckigen und allzuwenig gedankeneigenartigen Mosaik-Manuskript-Sonate in c-moll auch gut daran getan, zu Hause zu bleiben. Oswin Keller scheiterte mit seinem Bach, Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt streifenden Klavierabend weniger an Mängeln der Technik als an dem mit vielleicht durch Erregtsein bedingten Mangel an gefestigter, stilbewusster Auffassung, während Alice Ripper sich mit ihren temperamentvoll-grosszügigen, klangfülligen Darbietungen von J. S. Bachs a-moll Orgelkonzert (bearbeitet von Stradal), Schumanns „Études symphoniques", Tschaikowsky's „Scherzo à la Russe" und Liszts Don Juan-Phantasie neuerdings als die jugendliche Bravourspielerin par excellence erweisen konnte. Sophie Krempe, die unter Mitwirkung des gewandt begleitenden Zwickauer Kgl. Musikdirektors R. Vollhardt und des einige Stücke aus Max Regers „Tagebuch" wirksam vorführenden jungen Pianisten Georg Zscherneck einen eigenen Liederabend veranstaltete, dürfte mit ihrem gut ausgearbeiteten, aber schmächtigen Sopransingen

auf das Wirken in kleinerem Kreise angewiesen bleiben. Arthur Smolian

LONDON: Die zweite Hälfte des letzten Monats des Jahres und die erste Hälfte des ersten Monats bilden für das musikliebende Publikum eine Art Fastenzeit. Auf den Konzertböden herrscht eine Art Winterschlaf, aus dem das Erwachen noch nicht eingetreten ist. Ehe diese für Musikliebende und Künstler viel zu lange Ruhepause eintrat, nahm das Jahr 1906 noch mit drei genussreichen Darbietungen seinen Abschied. Die eine war das Richter-Konzert, bei dem Liszts „Dante-Symphonie" im Mittelpunkte des Programmes stand, und bei dem den Chor junge Damen — es gibt ja bloss junge Damen auf dem Podium — bildeten und sich recht wacker ihrer Aufgabe entledigten. Die Pièce de résistance bildete jedoch Strauss' „Till Eulenspiegel," der in ausgezeichneter Weise zur Ausführung gelangte, was auch von Elgar's „Variationen" gilt. Einen besonderen Genuss bereiteten aber in der Äolian Hall die Vorträge Edouard Rislers, der das gewaltige Werk unternahm, die sämtlichen Klaviersonaten Beethovens in chronologischer Folge zu spielen, und sich vor einem äusserst empfänglichen Zuhörerkreis seiner Aufgabe in meisterhafter Weise entledigte, die einen unbeschreiblichen Enthusiasmus hervorrief. In der Bechstein Hall brachte Busoni mit seinem Klavierkonzert durch den Vortrag von Beethovens „Appassionata", die mit hinreissendem Temperament gespielt wurde und mit Brahms' prachtvollen Variationen über ein Händelsches Thema, sowie der Don Juan-Phantasie von Liszt eine ähnliche Wirkung hervor. a. r.

MAINZ: Ein sehr schönes Weihnachtsgeschenk bot die Liedertafel ihren Mitgliedern durch die Veranstaltung eines Kammermusik-Abends, ausgeführt durch das „Böhmische Streichquartett". Zum ersten Male trat diese Vereinigung hier auf. Der Erfolg war ein unbestritten grosser. Besonders der Vortrag eines Quartetts von Dvořák riss durch den wunderbaren Klangzauber, die entzückende Abtönung des Spiels alle Zuhörer hin. — Im letzten Symphoniekonzert unter der Leitung E. Steinbachs gelangte eine Symphonie von Raff „Im Sommer" zur Aufführung, ein Werk ohne tiefere Bedeutung, das trotz der geschickten Kürzungen des Dirigenten nicht mehr zu erwärmen vermochte. Zündend wirkte dagegen Strauss' „Eulenspiegel". Von Solisten nenne ich vor allem Lamond, besonders wegen seines wundervollen Vortrags von Liszts Es-dur Konzert, dann den jungen Vecsey, dieses Gotteswunder. Es steckt ein ganzer Künstler in diesem bescheidenen, gesunden Knaben; möge er nicht in dem Virtuosentum untergehen, sondern Zeit zu ruhiger Entfaltung finden! Dr. Fritz Volbach

MANCHESTER: Unter den Hallé-Konzerten (Hans Richter) die uns bisher: Schumann B-dur, Brahms e-moll, Dvorak Symphonische Variationen, Mozart Violin-Konzert in A (Sarasate) brachten, hob sich ganz besonders ein Konzert heraus, in dem die Alt-Rhapsodie von Brahms und Elgar's „Traum des Gerontius" vorgeführt wurden. Die unvergleichliche Muriel Foster, die zu ihrer herrlichen Altstimme eine klare, durchgeistigende Intelligenz gesellt, sang die einschlägigen Soli mit tiefgehender Wirkung. Georg Schumanns Variationen und Doppel-Fuge op. 50 kamen zu ausgezeichneter Wiedergabe und fanden viel Beifall. Richter hatte sich sichtlich Mühe mit dem glänzend geschriebenen Werk gegeben, konnte aber doch die eingestreuten Härten in der Fuge nicht mildern. — Im Gentlemens Konzert spielte Sarasate die Kreutzer-Sonate und, mit seiner unnachahmlichen Kunst, Sachen von sich und für ihn. Richter dirigierte in einem andern dieser Konzerte eine so nachlässige Wiedergabe des Mendelssohnschen Oktetts, dass man nur annehmen konnte, es sei nicht geprobt worden. — Das Brodsky-Quartett spielte das F-dur Quartett Schumanns und ganz besonders schön Beethovens, op. 130 in B. Lady Hallé mit Dr. Brodsky gaben ausgezeichnet Spohrs Duett in D op. 67. — Ein Damenquartett hat sich hier gebildet und gab als erstes im grossen und ganzen gelungenes Konzert die Quartette in c-moll von Debussy, Brahms a-moll und Haydn in D-dur. Ed. Sachs

MÜNCHEN: Aus dem alten Jahr sind noch die Klavierabende von Eduard Bach, Mabel Martin und Gennaro Fabozzi (Neapel) nachzutragen. Mabel Martin ist eine gute Pianistin, die bei etwas weniger Kraftaufwand sicher manches noch feiner auszugestalten vermöchte; Gennaro Fabozzi verfügt über eine glänzende Technik, ohne dass seine Vortragsbegabung den Anforderungen entspräche, die wir zu stellen gewohnt sind. Nicht nur als guter Techniker, sondern auch als feinempfindender Künstler erwies sich Eduard Bach insbesondere mit Schumanns C-dur Phantasie und Liszts Legende „Der heilige Franziskus auf den Wogen schreitend". Sehr liebenswürdige Eindrücke hinterliess wieder der kleine Violinvirtuose Franz v. Vecsey. Ludwig Wüllner gab einen Schumannabend und erntete stürmischen Beifall. Seine Gebärdensprache ist gegen früher massvoller geworden, die Macht seiner Ausdrucksfähigkeit noch gewachsen. Zwei andere Gesangsabende machten uns mit neugeschaffenen Werken zweier Münchner Tonsetzer bekannt. Amalie Gimkiewicz und Josef Loritz sangen Lieder von Anton Beer-Walbrunn, von denen die elf auf Sonette von Shakespeare komponierten kleine Meisterwerke sind. Von den Liedern nach Annette v. Droste-Hülshoff sind „Die Unbesungenen" und „Der Knabe im Moor" vorzüglich gelungene Stücke. Von Max Reger führte die Londoner Konzertsängerin Beatrice Lauer-Kottlar eine Reihe von Liedern vor, die, nicht alle gleichwertig, im ganzen doch ein stetes und starkes Fortschreiten zu schärferem plastischen Gestalten zeigen. Berta Zollitsch brachte im gleichen Konzert Violinkompositionen Regers sehr feinsinnig zum Vortrag; mit der Chaconne für Soloviolìne aus op. 91 vermochte ich mich nicht so recht zu befreunden; dagegen ist die Suite op. 93, wenn auch der Titel nicht eigentlich den Tatsachen entspricht, in ihrer Arbeit und köstlichen Spielfreudigkeit ein ausgezeichnetes Werk. — Eine Novität enthielt das Programm des zweiten Abends des Ahner-Quartetts: das fis-moll Quartett von Felix Mottl. Es ist technisch ausgezeichnet gearbeitet und bietet viele Einzelschönheiten. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Moritz Rosenthal hat Amerika erobert; er wird jetzt beinahe wie Paderewski gefeiert. Bei seinen ersten drei amerikanischen Besuchen bewunderte man allgemein seine unglaublich brillante Technik; aber man glaube ja nicht, dass das hier genügt — wenigstens nicht im Osten. Dieses Mal hat die Kritik einstimmig betont, dass Rosenthal den Künstler mehr hervorhebt als den Virtuosen, und siehe da! sein Glück ist gemacht. Er wird reich beladen mit Ehren und Gütern zurückkehren. — Die zwei russischen Pianisten Lhévinne und Scriabine sind auch mit Erfolg aufgetreten. Beide sind frühere Schüler von Safonoff, dem jetzigen Leiter unseres Philharmonischen Orchesters. Zu seiner Begleitung spielte neulich Maud Powell das Violinkonzert von Sibelius, ein etwas rauh nordisches aber doch interessantes Stück von horrender Schwierigkeit. Die Künstlerin hatte fast ein Jahr eifrigen Studiums darauf verwendet, und wird es jetzt in Cincinnati und Chicago spielen. — Walter Damrosch setzt die Konzerte seiner Symphonie-Gesellschaft ohne die erhoffte Mitwirkung Weingartners fort. Er verlässt sich viel auf seine Solisten: Saint-Saëns, Rosenthal, Schumann-Heink, Gadski usw. — Eine gute Aufführung von Pierné's „Der Kinderkreuzzug" gab die Oratorio Society, unter Mitwirkung von Lillian Blauvelt und 200 Schulkindern. Die Musik hat interessante „malerische" Momente, besonders im Sturm, ist aber melodisch schwach. Die Melodik ist auch der schwache Punkt der Musik des englischen Halbnegers Coleridge Taylor, der ein Konzert seiner eigenen Kompositionen im Mendelssohn Hall gegeben hat. Es weht afrikanische Luft darin. Henry T. Finck

NÜRNBERG: In den zwei Konzerten des Kaim-Orchesters konnte man immer rückhaltloser anerkennen, dass sein Dirigent Schnéevoigt sich zu einer künstlerischen Individualität entwickelt; wer den alten „Freischütz" so packend zu bilden vermag, ist ein geborner Dirigent. Leider ist seine Programmbildung nicht gleich einwandfrei, was um so beklagenswerter ist, da unser Publikum für Experimentalmusik noch nicht reif ist. Im sechsten Konzert des Philharmonischen Vereins hörten wir eine tonkorrekte aber tote Aufführung der Brahmsschen e-moll Symphonie und als Gast Nina Fallero-Dalcroze, deren vollendete Gesangstechnik vergessen liess, dass wenig Seele in ihren Tönen lebt. Das Nürnberger Trio (Mannschedel, W. Wolf, W. Kühne) bot mit dem Brahms-Trio in b eine Glanzleistung; der Vortrag des Karneval durch Mannschedel befriedigte besonders durch feinste Tonpoesie. Enrico Bossi gab ein Orgelkonzert und bewies eine hohe und in ihren Mitteln sehr klug berechnete Meisterschaft. Sein „Verlorenes Paradies" wurde durch den Verein für klassischen Chorgesang unter der sicheren Leitung Dorners wiederholt und errang sich reichen Beifall. Besonderes musikalisches und kunsthistorisches Interesse verdiente das dritte Konzert des Bach-Vereins unter der Leitung Mannschedels. Der erste Teil war dem grossen Nürnberger Meister Hans Leo Hassler gewidmet und brachte eine Reihe von Kompositionen, die zum grössten Teil zum erstenmal zu Gehör gebracht worden sind. Dem Andenken Mozarts galt der andere Teil. Bei der Schwierigkeit der Aufgaben und der Jugend des Chorkörpers muss dem Dirigenten und den Sängern alles Lob gespendet werden. Dr. Flatau

PARIS: Zwischen Colonne und Chevillard vertauschten sich die Rollen im Laufe des Dezembers. Colonne widmete sich nur noch dem Kultus Robert Schumanns, der nach und nach fast ebensosehr Kassenmagnet geworden ist, als Beethoven und Wagner, gab zweimal die Manfredmusik mit Deklamation und zweimal den ganzen Faust. Chevillard brachte dagegen in den vier Konzerten dieses Monats eine ganze Reihe von Neuheiten. Sie waren freilich nur um weniges besser als die Symphonie néoclassique von Eugène d'Harcourt, die Chevillard (nicht Colonne, wie hier aus Versehen berichtet wurde) vorher gebracht hatte, aber wenigstens nicht so lang. Trémisot kam nur mit einem Orchesterfragment aus einem Oratorium zu Wort, das die Ruhe der heiligen Familie (La Halte divine) mehr theatralisch, als religiös zu feiern schien. Die geschätzte Harfenspielerin Henriette Renié erwies sich auch als achtbare Komponistin für ihr Instrument in einer Elegie für Harfe und Orchester. Florent Schmitt, der erste Rompreis von 1900, bot unter dem wenig angebrachten Titel „Musique de plein air" einige so komplizierte Orchesterstücke, dass sie sogar im Konzertsaal unklar blieben, geschweige denn in freier Luft. Bachelet, der zehn Jahre früher einen „zweiten ersten" Rompreis davongetragen, zeigte in einer Kantate, die das Hohelied in Renanscher Beleuchtung wiedergeben soll, indem die unerklärliche Erscheinung und Verfolgung des Geliebten der Sulamith als Traum der Gefangenen im Harem Salomos dargestellt wird, guten Tonsatz für Stimmen und Orchester, aber wenig Charakterisierungsvermögen. Das Publikum blieb ziemlich kalt, um gleich darauf Rimsky-Korssakows Programmsymphonie „Antar" mit unendlichem Jubel aufzunehmen. Diese Virtuosenarbeit der Orchestration dürfte wohl heute in Paris das beliebteste russische Musikwerk sein. — Bei Colonne wurde wenigstens ein neues Stück von Aimé Kunc, Rompreis von 1902, ein Scherzo Symphonique, gegeben, das genau so, wie die Arbeit von Schmitt, an übermässiger Komplikation des Details litt. — Sogar das Konservatoriumskonzert entschloss sich zu einer Neuheit, in der sich der ehemalige Direktor des Konservatoriums, Théodore Dubois, der sonst als zaghaft gilt, das Gedicht Leconte de Lisles „Kybélé" zu einer farbenreichen und fast zu geräuschvollen Schilderung der antiken Korybanten verwandte und der Sängerin der Grossen Oper Demougeot ein dankbares Solo lieferte. — In einem grossen Lokal der Avenue de Clichy eröffnete der erste Geiger Chevillards Sechiari ein eigenes Konzertunternehmen, das sehr gut begann. Er brachte sogar eine allzu tonmalerische russische Neuheit von Ippolitow-Iwanow zur Aufführung, aber der Saalbesitzer, der sich den Getränkeverkauf reserviert hatte, fand, es werde bei so ernster Musik zu wenig verzehrt, und löste den Kontrakt auf. Ein neuer Beitrag zur Geschichte des Lokalmangels! Neu sind auch die von Louis Laloy und Romain Rolland organisierten instruktiven Konzerte in

der Ecole des Hautes Etudes. Wir hörten dort an einem russisch-französischen Abend eine Armenierin, Frl. Babaïan, die originellen Kinderlieder von Mussorgsky sehr geistreich vortragen und daneben das zweite Streichquartett Borodins durch das Quartett Luquin und die allermodernsten Klavierstücke der Franzosen Debussy, Ravel und Sévérac durch den vortrefflichen Ricardo Vines. — Der geschätzte Pianist Wurmser verband sich mit dem ebenfalls im Ausland schon bekannt gewordenen Flötenspieler Gaubert zu drei interessanten Konzerten in der Salle Pleyel, wo die Flötensonaten Bachs und Händels mit vierstimmiger Vokalmusik alter Zeit abwechselte, die ein Brüsseler Quartett musterhaft vortrug. Frauenduette von Schumann und Brahms, durch die Schwestern Sassard vorgetragen, zierten das zweite Konzert und im dritten wurden der Geiger Boucherit und ein Streichquartett zugezogen, um das grossartige Tripelkonzert von Bach zu Gehör zu bringen. — Vergessen wir endlich nicht, dass die Berlinerin Flora Joutard diesmal mit ihrer Schwester Paula nach Paris gekommen ist, um bei Pleyel Variationen für zwei Klaviere von W. Berger bekannt zu machen und Werke von Bach, Scarlatti, Chopin, Liszt, Sgambati mit erfreulichem Stilgefühl vorzutragen. Felix Vogt

PRAG: Virtuosen kommen und gehen. Marteau sollte ausgezischt werden, weil er sich erlaubt hatte, über den hiesigen Violinlehrer Sevcik eine kritische Bemerkung zu machen. Er kam, wurde in der tschechischen Philharmonie eisig empfangen, und nach dem Beethovenkonzert umtoste ihn ein Beifallssturm. Ein schöner Sieg der Kunst über den Chauvinismus. Herr von Kenssler hat sich mit einer tüchtigen Aufführung des „Messias" (Singvereinskonzert) im öffentlichen Vertrauen befestigt. Im Dürerbund gab Conrad Ansorge einen genussreichen Schubertabend. Dr. R. Batka

SCHWERIN: In den Konzerten des Hoftheaterorchesters erregte die treffliche Ausführung der Symphonie dramatique „Romeo et Juliette" von Berlioz sowie Liszts „Tasso" unter Hofkapellmeister Kaehlers Direktion berechtigtes Interesse. Ein Beethovensches Klavierkonzert spielte d'Albert vollendet schön. Seine Ouvertüre „Der Improvisator" und einige Lieder mit Orchesterbegleitung eigener Komposition dirigierte er selber. Durch eine mustergültige Aussprache und Tonbildung erfreute Marie Buisson-Brüssel in leicht geschürzten alt-französischen Liedern; Gesänge in deutscher Sprache beherrscht sie noch nicht. Auch Dora Moran bereitete durch hübsche Liedervorträge Genuss. Ein Schüler der Carreño, Hermann Monich, berechtigt zu grossen Hoffnungen; als eine talentvolle und technisch gereifte Spielerin lernte man Elisabeth Lange kennen. Fr. Sothmann

STUTTGART: Im 5. Abonnementskonzert huldigte Pohlig Mozart und Beethoven. — Mit dem Cannstatter Kurorchester gibt Rückbeil nunmehr ausser den Symphonieabenden in Cannstatt regelmässige Orchesterkonzerte in Alt-Stuttgart. Der Cannstatter Schubertverein führte, gleichfalls unter Rückbeil, Haydns „Schöpfung" auf. Auch der Stuttgarter Liederkranz (unter Förstler) gab sein erstes Populäres Konzert. Gewohnte Gleise vermieden: der zweite historische Liederabend des Württembergischen Lehrerinnenvereins, und zwei Volksliederkonzerte des Württembergischen Goethebundes und des Schubertvereins. Vollständiges Neuland erschloss die mit Freuden begrüsste Deutsche Vereinigung für alte Musik; ihr Leiter Dr. Bodenstein erwirbt sich durch seine Propaganda der Tat die Verdienste eines musikalischen Kolumbus. Quartett- oder Kammermusikabende bescherten das Flonzaley-Quartett, und von einheimischer Seite Wendling, der u. a. Regers prächtige Suite im alten Stil darbot, und die Herren Band, Weil und Horstmann, die anderes Neues brachten. Liederabende von Wüllner, Freytag, Reusch, von den Geschwistern Benk, Violinabende von Morlang und Willy Lang, Klavierabende von Benzinger, Dunn, Frau Gössler-Heim, eine Art Überbrettl von Elsa Laura von Wolzogen, das Auftreten Pepito Ariola's ergänzen das bunte Bild unseres Konzertlebens. Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Bruno Hinze-Reinbold stellte sich wie jedes Jahr mit einem seiner hier beliebt gewordenen Klavierabende ein und spielte Bach, Mozart, Schumann, Chopin und Liszt. — Der Lieder- und Duettenabend von Anna Quensel und H. Schenk (Weimar) hinterliess einen sehr befriedigenden Eindruck und stellte dem künstlerischen Ernst der beiden Konzertgeberinnen das beste Zeugnis aus. — Das dritte Abonnementskonzert des Hoftheaters gab Vera Maurina Gelegenheit, ihr sicheres und temperamentvolles Klavierspiel in einem sehr düster gehaltenen Klavierkonzert in es-moll von H. Kaun sowie der „Fantaisie sur des chants épiques russes" von Arensky (beide Werke neu für Weimar) ins beste Licht zu setzen. Von den Orchesterwerken erfreute am meisten Mozarts reizendes Divertimento in D-dur für Streichorchester und zwei Hörner. — Der zweite Kammermusikabend unseres strebsamen Krasseltquartetts gestaltete sich zu einem sehr interessanten Tschaikowsky-Abend unter der künstlerischen Mitwirkung Vera Maurinas. (Streichquartett es-moll op. 30, Lieder gesungen von Frl. Ucko, Klavier Trio a-moll op. 50.) — Der Klavierabend Alexander Krabs, eines sehr begabten Pianisten, fand zum Besten der Lisztstiftung statt. — Johanna Dietz veranstaltete mit grossem künstlerischen Erfolge einen Liederabend zum Gedächtnis Franz Liszts und sang in geradezu vollendeter Weise, von August Stradal feinsinnig begleitet, 17 Lieder des Meisters. — Maja Gloersen-Huitfeld und Magnhild Rasmussen erfreuten in ihrem Lieder- und Duettenabend durch achtunggebietende Leistungen, ohne tiefere seelische Regungen auszulösen. — Frau Aubi Pearle (New-York) sang mit kleiner, aber gut geschulter Stimme verschiedene Lieder meist ruhigen Charakters, von Fräulein Hegner (Leipzig) trefflich begleitet. Letztere spielte mit grösster Sauberkeit und Akkuratesse eine Reihe von Klavierstücken und drängte das Interesse für die Konzertgeberin in den Hintergrund. Carl Rorich

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Augsburg, Barmen, Braunschweig, Brünn, Budapest, Chemnitz, Essen, Halle, Kiel, Lemberg, Lüttich, Moskau, Sondershausen (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den einleitenden Salome-Aufsatz dieses Heftes begleitet die Wiedergabe eines Salome-Bildes von Bernardino Luini, einem der bedeutendsten Cinquecentisten der Mailänder Schule und dem begeisterten Jünger des grossen Lionardo da Vinci. Neben dem Judith-Motiv hatten sich die Maler der Renaissance, soweit ausserhalb des Alten Testamentes und der Christuslegende die Bibel ihnen die Stoffe lieferte, besonders das Salome-Drama zunutze gemacht. Aus der grossen Fülle dieser Darstellungen ragt Luini's Gemälde als eines der vornehmsten hervor. Mehrfach hat der Meister das Motiv behandelt, am schönsten in dem Exemplar der Wiener Galerie, das wir hier nachbilden. Sein Sinn für naive und seelenvolle Frauenköpfe tritt in seiner Salome als Hauptmerkmal seiner Art in Erscheinung. Wie schneidend und krass sticht gegen dieses schöne Haupt der brutale Kopf des Herodes ab!

Den Artikel Alfred Eberts illustrieren wir durch die Porträts der beiden Briefschreiber. Es gelang uns, ein Bild Agostino Steffani's ausfindig zu machen, eine ausserordentlich seltene Zeichnung von H. E. von Wintter aus dem Jahre 1816; für das Porträt Sophie Charlottes, der „philosophischen Königin", diente uns ein vorzüglicher zeitgenössischer Stich zur Vorlage.

Zur Erinnerung an den 25. Todestag (6. Juni 1881) des berühmten Geigers Henri Vieuxtemps bringen wir noch nachträglich sein Bild nach einer ausgezeichneten, aus der Mendelssohn-Sammlung in Berlin stammenden Lithographie von Eduard Kaiser vom Jahre 1854.

Es folgt das Porträt des am 21. Dezember verstorbenen Tonsetzers Adalbert v. Goldschmidt, über den wir in der „Totenschau" des vorigen Heftes eine längere Notiz veröffentlichten.

Zum Schlusse sei des 100. Geburtstages (6. Januar) von Ludwig Christian Erk gedacht, des Erweckers des deutschen Volksgesangs, des unermüdlichen Vorkämpfers und Bahnbrechers auf dem Gebiete deutscher Volksmusik, des Schöpfers einer neuen Ära in unserem Gesangvereinswesen. Das Resultat seiner Sammeltätigkeit war das monumentale Werk „Der Deutsche Liederhort", dessen Förderung König Friedrich Wilhelm IV. auf Anregung Humboldts und Bettinas von Arnim mit einer namhaften Summe unterstützte. 1843 rief er den noch heute bestehenden „Erk'schen Männergesangverein" in Berlin ins Leben. Seine wertvolle Bibliothek wurde seinerzeit vom preussischen Staat erworben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



SALOME
nach dem Gemälde von Bernardino Luini

VI. 9



AGOSTINO STEFFANI

VI. 9



SOPHIE CHARLOTTE
Königin von Preussen

VI. 9



† 6. Juni 1881



ADALBERT VON GOLDSCHMIDT
† 21. Dezember 1906



LUDWIG ERK
* 6. Januar 1807

VI. 9

DIE MUSIK

FASCHINGS-HEFT

Nun aber kein vernünftiges Wort mehr!

Richard Wagner
18. August 1876

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 10
Zweites Februarheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

GESINNUNGSTÜCHTIG

EIN ALLTAGS-BRUCH-STÜCK IN EINEM HALBEN AUFZUGE

(MIT EINEM INTERMEZZO: SUSANNA IM BADE)
VON OSKAR WILDE UND OSKAR BLUMENTHAL

Aus dem Nachlass beider Autoren
herausgegeben und mit Phrasierungs- und
Fingersatz-Bezeichnungen versehen

von Paul Marsop

Personen des Bruch-Stückes

Tristan Schnappeler, Kommerzienrat und Verleger des „Mitteldeutschen Generalanzeigers“

Hulda, seine Tochter

Scipio Schnuller, Chefredakteur
Udo von Ratzerich, Feuilletonredakteur
Friedlieb Perlhuhn, Musikreferent
Beuchel
Butterleben } Reporter
} des „Mitteldeutschen Generalanzeigers“

Linda Haueisen, Pianistin

Kleinere und grössere Redakteure. Ein Schutzmann.
Ein Setzerjunge (taubstumm).

Ort der Handlung: Ein Redaktionszimmer im Neubau des „M. G.“

Zeit: Die Gegenwart

Erste Szene

(Elegant ausgestatteter Raum in Taubengrau und Violet. An den Wänden Porträtradierungen: Fürst Reuss XXXVIII., Bismarck und August Bebel, sowie einige Landschaftsstudien in pointillistischer Manier. Verschiedene Schränke und Regale mit unaufgeschnittener kunstwissenschaftlicher- und Musikliteratur. In der Mitte ein grosses Doppelschreibpult; darauf Telephons, Tiffany-Kelchgläser mit frischen Nelken, Schachteln mit ägyptischen Zigaretten und Konfitüren. An der einen Seite des Pultes sitzt Perlhuhn. Grosser, hagerer Mann. Breites, blasses Gesicht mit griechischer Nase, kornblauen Augen. Gutmütiger Ausdruck. Kastanienbraune, gelockte Haare; rechteckig zugeschnittener Vollbart. Einfache, saubere Kleidung; roter, schlecht gebundener Schlips. — Den Kopf in die linke Hand gestützt, starrt er auf einen Bogen unbeschriebenen Papiers. Plötzlich fährt er wild auf und schlägt mit der Faust auf das Blatt.)

Perlhuhn. Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck! Die 97. Pianistin in zwei Monaten. Und wieder Beethoven verstümpert! Nimmt denn der Unfug kein Ende? So viele hab' ich schon begraben, und immer

zirkuliert ein neues Blut — aber kein frisches. Dabei ein jammervolles Gewächs — und dekolletiert sich auch noch! La misère ouverte — der Himalaya ein Bügelbrett dagegen! Träumte heut nacht von geräucherten Kreuzspinnen. Brrr! Wenn man wenigstens fest schimpfen könnte! Aber das L .... hat inseriert, dreimal sogar — und saftige Annoncen. Da würde der Alte wild werden. „Was woll'n Sie, Herr Perlhuhn, mit der Hoheit der Kunst? Kann ich Ihnen zu essen geben, wenn Sie meine Nährquellen verstopfen? — Zeilenschinderei, sagen Sie? Der Chef und die anderen Herren von der Politik beanspruchen ein Ministereinkommen; umsonst lassen sie sich nicht alle Vierteljahr einsperren. Wie soll ich da für Sie ein festes Gehalt herausschinden? Für das lumpige bischen Musik? Haben Ihren schönen Fauteuil, sitzen weich, sparen häusliche Feuerung, können zwei, drei Stunden ungestört duseln, und schwefeln hinterher immer die gleichen Phrasen herunter. — Geh'n wollen Sie? Schau'n Sie zu, ob Sie anderswo einen Unterschlupf finden — bei den schlechten Zeiten und der Überfüllung! Mich in Verlegenheit setzen? Stehen Zweihundert hinter Ihnen, die auf Ihren Posten lauern, und die's um die Hälfte billiger tun. Seien Sie froh, dass Sie's Leben haben!" — (Mit grimmigem Ausdruck.) Dann geht er in den demokratischen Bezirksverein, der Gesinnungsprotz, der Prolet, der Banause, und redet von Volksbeglückung und urewigen Menschenrechten. (Weicher, ein wenig träumerisch.) Und dieser Tyrann hat ein weibliches Junges, ein Junges mit Mitgift! Ach Hulda! Noch ist sie ganz höhere Tochter — aber schon regt sich in ihr die Sehnsucht nach dem Ideal, die Sehnsucht, die — ich weckte. Vor vier Wochen schwärmte sie noch für Götz Krafft; jetzt liest sie schon Frenssen. Wenn nur der geschniegelte Adonis nicht wäre, der Flötenmagen! (Mehr wehmütig, mit dumpfem Ton.) Warum hat mir die Natur seinen lichtblonden, seidigen Schnurrbart nicht gegeben? Ich glaube, er rückt gegen Ende der Klavierstunden nahe, sehr nahe an sie heran. (Er versinkt in Melancholie; dann mit einem Ruck auffahrend.) Pfui, altes Perlhuhn, schäm' dich; sei ein Mann! Der Menschheit Würde ist in deine Hand gegeben; bewahre sie! Ich sage frischweg meine Ansicht über die Haueisen; mag daraus entstehen, was wolle. — Hätte man nur eine hübsche Einkleidung, einen Merkspruch bei der Hand! (Er greift mechanisch nach Wagners „Kunst und Revolution", blättert eine Weile darin und wirft dann das Buch unmutig fort.) Nichts Passendes! Was in aller Welt soll der Musikreferent tun, wenn er nicht Wagner zitieren kann? Eigene Gedanken? O weh! — Halt, ich hab's! (Es klopft sehr stark.) Zum Teufel, herein! Beinah' wär' mir was eingefallen.

Der Setzerjunge (erscheint mit einem Henkelbrett; darauf eine Karaffe mit Rotwein und etliche Teller mit belegten Brötchen).

Perlhuhn. Hinweg Sklave! Geld gibt uns der Tyrann nur in homöopathischen Dosen, aber mit Happen-Pappen ködert er uns täglich wieder. (Er fährt gegen den Setzerjungen los, der erschrocken zur Tür geht.) Halt! Was hilft's? Wie soll die Maschine arbeiten, wenn man sie nicht heizt? Lass nur da! (Er greift zu.) Verflucht, Gänseleber! Vermutlich vom gestrigen Jour übriggeblieben. Sollte da etwa die Haueisen — entsetzlicher Gedanke! (Er trinkt ein Glas Wein in einem Zuge aus und greift entschlossen zur Feder. Indem er schreibt, spricht er halblaut vor sich hin:)

Zur Seite lehnt den Speer die kühne Amazone
Und stürzt mit Tigersprung sich auf die Tastatur — —
Vor Angst bebt Mensch und Gott — selbst Zeus auf seinem Throne,
Er fühlt die Allgewalt der rasenden Natur.
Das ist des Weibes Macht, der hehren Schöpfung Krone —
Sie schlägt, sie stampft, sie tobt — und fühlet Wollust nur.
Der Nagel biegt sich rund, es schmilzt der Mauerstein — —
Ha, welches Himmelsglück ist's, Pianist zu sein!

Gemordet liegt der Held: jetzt kommt der Trauermarsch:
Sie setzt sich aufs Klavier am End' noch mit . . .

Zweite Szene

Ratzerich (ehemaliger Leutnant, Fünfziger, burschikos, guter Kerl, mässig verschuldet. Er tritt pfeifend ein; Perlhuhn schrickt auf.) Morjen, kleiner Musenschäker! Kritik jeorjelt, he? (Sieht ihm über die Schulter.) Was, Verse? Pfui Deibel! Holder Lenz mit Jrünzeug doch noch nich erschienen! Schnell, wo liegt's Manuskript? Muss et vorher beschnüffeln — Alter mir's auf die Seele jebunden habend! Kann's nich ändern. Hauweib jestern beim Schnappeler Piano jedroschen. Brotherr bejeistert. Hätte so was patent Jermanisches. Anziehung durch Jejensätze! Muss jelobt wer'n, hat er jesagt. Hilft nischt. Beissen Se in det saure Kienholz, Männeken, un verjolden Se ihr!

Perlhuhn. Lieber Herr Kollege, meine Überzeugung . . .

Ratzerich. Hat sich was! Hab' auch mal eine besessen. Wer't Jeld hat, kann sich auch 'ne Überzeugung leisten. Haben wir 't Jeld?

Perlhuhn. Herr Kollege, ich muss doch bitten . . .

Ratzerich. Jenüjt 's Ihnen nich, wenn ich Ich Ihnen Ihre Ehrenhaftigkeit bescheinije? Ich, Ratzerich, Udo von, Hochwohljeboren? Sie sind eine jute Haut. Un Perlhuhn heissen Sie auch. Aber Sie woll'n mit's

Prinzip durch die Feuermauer. Jeht nich. Beibiejen! Jönne Ihnen allet Jediejene; erinnern mich an eijene jüngere Jugend mit Idealismus un Eichenlaub ... Habe Ihnen auch Huldan abjetreten. (Beiseite: Dummet Jöhr!) Wie woll'n Sie'n Schwiejervater kriejen, Sie mit nischt und janischt, wenn Sie aufmucken?

Perlhuhn. Meine Liebe steht mir zu hoch, als dass ...

Der Setzerjunge (tritt ein, überreicht Ratzerich einen Stoss Zeitungen und Perlhuhn ein Briefchen).

Ratzerich. Wenn man vom Wolf red't ... Eau de mille canailles; kenne det Parfum. Lesen Sie, tun Sie Ihre Jefühle ersättijen. Dann aber vorwärts, Volldampf voraus! Redaktionsschluss vor der Tür! Nehmen Sie eine Maurerkelle, und bewerfen Sie det olle Reff, die Haueisen, über un über mit Komplimenten. Werde unterdessen meinen jemischten Feuilleton-Salat anrichten. Sehr jemischt heute — wie jewöhnlich. Apropos, haben wir Telegramm von wejen Dresdner Uraufführung „Moloch"?

Perlhuhn. Nein, Herr Kollege.

Ratzerich. Machen Sie eins — „Mitteldeutscher Kurier" wird auch eines jedeichselt haben — infamet Konkurrenzblatt! Dürfen ihn loben, Schillings. Is 'n honnetter Kerl, eijentlich zu anständig für die Theaterbagage ...

Perlhuhn (schreibt mit fliegender Feder einige Zeilen. Für sich hinbrummend). Moloch ... vornehmes Werk ... bei Schillings muss man immer vornehm sagen, macht sich gut ... stets edel empfunden ... von Akt zu Akt sich steigernde dramatische Wirkung ...

Ratzerich (über den Pultrücken hinüberrufend). Dramatisch muss jestrichen werden, steht nich im Schillings-Klischee, wenn't auch wahr is. Dürfen ihn nich zu sehr loben, würde Schoppulinski'n verstimmen. Lässt sich Hofkapellmeister schimpfen, schreibt auch Noten und is ein Hornochs, hat aber neulich mit'n Schnappeler Schmollis jesoffen ...

Perlhuhn (fortfahrend). ... in jeder Weise verdienter, starker Erfolg ... hoffentlich bald Rundgang über die deutschen Bühnen ... (Er wirft den Zettel hastig in das zur Druckerei führende pneumatische Rohr, schliesst die Klappe, setzt sich wieder und erbricht das Briefchen ... Er liest anfangs leise, dann mit halblauter Stimme:) ... „schreibt mir, dass es in München ebenfalls schönes Wetter ist; sie will mir einen Radi aus dem Hofbräuhaus schicken — wissen Sie, Herr Friedlieb, was ein Radi ist? Etwas Knuspriges, und mit Liqueur gefüllt? Therese ist süss — meine allerbeste Freundin — — ich habe drei beste Freundinnen — und Sie sind mein bester Freund. Ich danke Ihnen auch sehr für das schöne Buch, das Sie mir geschickt haben: Sie sorgen für mich wie ein Onkel!

Aber Sie dürfen auf Herrn Flötenmagen nicht eifersüchtig sein; er kann doch nichts dafür, wenn ich ihn anziehe. Neulich wollte er das linke Pedal nehmen, trat aber vorbei. Es tat auch gar nicht weh; er bleibt immer diskret. Mama, die in England war, meint, er wäre ein perfekter Gentleman. Ich muss schliessen; wir fahren zur Anprobe. Das Automobil steigt, und die Trompeten klingen. Sie sehen, ich lese meinen Schiller jetzt sehr fleissig. Man kann nie wissen, wozu man's braucht. Noch einmal schönen Dank für alles, und einen herzlichen Gruss von Ihrer treuen Freundin Hulda. — Nachschrift. Ich muss Ihnen doch den Vers abschreiben, den ich für Theresens Stammbuch gedichtet habe. Sie nimmt nämlich nur Selbstgemachtes. Hier ist er:

Sitz' ich in der Philharmonie,
Hat Nikisch meine Sympathie.
Doch sitz' ich in dem Opernhaus,
Bin ich für Weingartner und Strauss.

Dieses wünscht Dir Deine Dich stets liebende Freundin Hulda Schnappeler. Elsterhausen W., Hermann Wolffstrasse 385b, den vierten des Eismonats." (Den Brief zusammenfaltend und lose ins Jacket steckend.) Du gut's unschuldig Ding! Goethe würde Hulda eine Natur genannt haben ... Mein Herz und mein Gewissen liegen sich in den Haaren ... Was tun, spricht Zeus? (Er kritzelt.)

Dritte Szene

Butterleben (eilig hereinstürzend, hinter ihm her trippelnd eine tief verschleierte Dame.) Herr von Perlhuhn, verzeihen . . . eine unsichtbare junge Dame . . . wollte sich nicht abweisen lassen (beiseite) . . . was Feines, Herr von Perlhuhn, Handschuhe No. $4^1/_2$ . . . (zur Dame, mit Gönnermiene) . . . Seien Sie recht lieb mit ihm, Gnädige, er schreibt gerade . . . Nein der zur Linken ist's . . . (sich wie ein Kreisel herumdrehend) Herr von Perlhuhn, kein Geschäft für mich! Nein? Küss d' Hand, Herr von Perlhuhn! . . .

Perlhuhn (ohne vom Pult aufzuschauen, krampfhaft weiterkritzelnd.) Alle Wetter, der Hauteufel!! Scheren Sie sich zum Henker, Butterleben, und nehmen Sie das Fräulein mit! . . .

Butterleben (entweicht katzenartig, nachdem er blitzschnell einen noch auf der Schüssel liegenden Sandwich wegstibitzt hat.)

Die Dame (mit hober, verstellter Stimme) Mein Herr, welch rauher Empfang . . .

Perlhuhn (immer noch ohne aufzusehen, blindwütig schreibend.) Bin nicht zu Hause! Können Sie nicht lesen, was an der Aussentür geschrieben

steht: Hausierern, lyrischen Dichtern, Pianisten und Kammersängern jeglichen Geschlechts ist der Eintritt untersagt — Fräulein Hau . . . Hau . . . Haueisen . . .

Die Dame (halb schluchzend.) Ich heisse ja gar nicht . . .

Ratzerich (aus einem Haufen von Zeitungen auftauchend und die Papierschere schwingend.) Was für ein blödsinniger Radau! (er fixiert die Dame durch ein Monokel.) Perlhuhn, det is ja jar nich Ihr Opfer! Die will janz was anderes! (mit weltmännischer Haltung, der Dame galant den Arm bietend) Mein Fräulein, erlauben Sie, dass ich Sie zu unserem Chef führe; der hat alle weiblichen Redaktionsbesuche kontraktlich. (beiseite) Scheint mir ein janz netter Käfer — verwünschte Mulljardine, — man sieht rein nischt — — sichert mir Schnullers Junst und einen Vorschuss.

Dame (lässt sich, leise weinend, sichtlich widerwillig hinausgeleiten, indem sie mehrmals den Kopf nach Perlhuhn umdreht).

Vierte Szene

Perlhuhn (scheu, sich langsam gegen den Zuschauer herumwendend.) Das fuhr mir in die Knochen! Ich kann nicht mehr . . . (mit dem Zeigefinger gegen die Stirn tippend) Gott, welch Dunkel hier! Komme mir vor wie Florestan. Oder wie Gounods Faust: Nichts — Nichts — Nichts! O Linda, verruchtes Weib! Vernagelt bin ich nun ganz! . . . (Er sinkt ohnmächtig in den Stuhl zurück. Im gleichen Augenblick tritt, männlich kraftvollen Schrittes,

Frl. Haueisen ein. Sie erfasst die Situation mit einem Blick, ist im Umsehen am Pult, legt die Hände auf die Lehnen des Sessels, stösst einen Walkürenseufzer aus, beugt sich tief über den Bewusstlosen und . . .



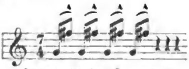
Bemerkung des Herausgebers

Hier fehlen sechs ausgerissene Blätter im Manuskript (an deren Stelle nur kleine Fetzen hängen blieben.) Sie brachten augenscheinlich die Fortsetzung der vierten, sowie die fünfte und sechste Szene, die dem Plan des Stückes nach im Privatbureau des Chefredakteurs Schnuller spielen mussten. — In die Lücke hat jemand einen Extrabogen kleineren Formates eingeklebt. Dieser ist mit etwas verschnörkelter englischer Prosa bedeckt, die ich dem Wortlaut nach in der Übersetzung wiedergebe.

SUSANNA IM BADE

EIN NASSES DRAMA IN EINEM VORSPIEL AUF DEM THEATER UND VERSCHIEDENEN ENTSCHLEIERUNGEN VON OSKAR WILDE

(Nicht nach dem Französischen)



Leitmotiv der Susanna

Personen des Vorspiels

von Erbsen, Generalintendant
Toni Star, sein Leibkapellmeister
Stevenson, Korrespondent des „New-York Herald"

Personen des Dramas

Ritter Roderich der Gehörnte
Susanna, seine dritte Frau
Ursula, seine Schwiegermutter
Habakuck, } zwei lüsterne Alte
Wladimir, }
Ein stark ausgefranstes Handtuch. Ein goldener Kamm. Eine Seeschlange.

Vorspiel

von Erbsen. Kindly take a seat, Mr. Stevenson.

Mr. Stevenson. I hope, that the piece wan't be . . . shocking.

von Erbsen. You may think upon it, as you like; the main point for me is that you cable three columns about it to America. — (er ruft in die Kulisse) Stärchen?

Star. (Die Hand an der Hosennaht) Zu Befehl, Exzellenz.

von Erbsen. Balletmusik fertig? Haben Galavorstellung: muss ordentlich gehopst werden! Repetieren wir: Zuerst Tanz des Chaos. Dann Tanz der Land- und Wasserscheidung. Dann Tanz aller berühmten Quellen: Karlsbad, Hippokrene, Hunyadi Janos, Geysir, Nil, Panke und so weiter. Alles bei fortlaufender Wandeldekoration. Zum Schluss, als festes Bild: Susannenteich mit Mondschein, blaue Grotte, Rot- und Grünfeuer, Venetianische Laternen, Namenszug der Höchsten Herrschaften in Bogenlampen. Auf'm Wasser: Gondeln, Motorboote und lebendige Schwäne, auf die die Seeschlange Jagd macht. Dürfen Rhein-

töchter und Tannhäuser-Sirenen im Orchester zitieren, Star: erlaube das! Habe Ideen, wie? Werden in fünf Jahrhunderten sagen, ich hätte „Salome" komponiert — sei Bacon von Richard Strauss gewesen. — Alles, kapiert? He?

Star. Zu Befehl, Exzellenz.

von Erbsen. Können abtreten. — Halt, haben morgen Zeit?

Star. Ew. Exzellenz wissen, dass mein einziges Bestreben ist ...

von Erbsen. Schon gut. Wollen zusammen „Romeo und Julie" durchgehen. Shakespeare zu trocken; Ballfest bei Capulet nicht mehr wirksam. Müssen Einlagen machen, Aufzüge, Gruppierungen. Nach Verona schreiben: neulich auf Probe gesehen, dass Kasten mit kleinem Gefäss in Julias Schlafzimmer nicht historisch richtig.

Star. Exzellenz wollten gütigst verzeihen! Exzellenz hatten für morgen vor, „Fidelio" zu retuschieren.

von Erbsen. Richtig, ja! — Shakespeare muss warten. — Schluss! — Noch ein Wort, Stärchen.

Star (verbeugt sich devot).

von Erbsen. Gehen Sie in das elfte Unterbureau der fünften Zentral-Nebenabteilung der dreizehnten Seitenabzweigung der grossherzoglichen Intendanturbehörden, und lassen Sie sich einen Stehplatz im vierten Rang seitlings geben. Als Freibillet, Star, als Freibillet!

Star. Ew. Exzellenz, meine unauslöschliche Dankbarkeit ...

von Erbsen. Schon gut, schon gut. Immer mein Prinzip, treue Diener aufzumuntern.

Star (erstirbt in Ehrfurcht).

FANFAREN

geblasen in der Mittelloge der zweiten Galerie von siebzig Trompetern in alt-mesopotamischer Uniform

Das Spiel beginnt

Fünfte Szene der Handlung (scène à faire.)

Habakuck und Wladimir (hinter einem vom Westwinde sanft bewegten Rohrdickicht lauschend).

Habakuck. Hörst Du sie das Wasser streicheln, Wladimir?

Wladimir. Nicht doch, es war ein alter Karpfen. Das Moos schimmerte auf seinem Haupt wie Grünspan auf einer Kupferschüssel.

Habakuck. Auf einer Kupferschüssel!

Wladimir. Jetzt steigt sie in den Teich! Siehst Du sie? Die Seerosen duften ihr zärtlich entgegen. Es muss ihr kalt sein. Sie bibbert wie ein Geléestreifen auf einer Crêmespeise.

Habakuck. Deine Nase versperrt mir die Aussicht. Deine Nase ist wie eine Kohlrübe im Suppentopf. Sie ist fürchterlich, Deine Nase.

Wladimir. Schweig! Blick hin und bleibe Deiner Sinne Meister!

Habakuck. Ihr Leib ist wie flüssiger Marmor auf Schokolade. Sie hat eine Warze auf dem linken Oberarm: sie ist wie ein Floh im jungfräulichen Winterschnee, diese Warze. Ihr Hühnerauge ...

Wladimir. Pfui! Bedenke, dass Du in einem Hoftheater bist!

Habakuck. Hatsi, Hatsi! (Er niest achtmal.)

(Man hört ein schrilles Kreischen.)

Ursula (taucht aus dem Wasser auf und schreit aus Leibeskräften). Zu Hilfe! Zu Hilfe! Männer! Lebendige Männer!

Habakuck, Wladimir (unisono). Entsetzlich! Die Mutter! Die Schwiegermutter!

(Sie fliehen in grossen Sprüngen.)

Ursula. (Steigt aus dem Teich, setzt sich erschöpft auf einen Stein am Ufer und kämmt sich zwei grünliche Haarsträhnen mit einem goldenen Kamme.) Vergebens! Alles vergebens! Es beisst Keiner mehr an! —

(Die Musik zitiert das Motiv der goldenen Äpfel Freias — ewige Jugend — in merklicher Verdüsterung der Harmonieen.)

Die Gardine schliesst sich

Bemerkung des Herausgebers

Im Manuskript folgt jetzt die:

Siebente Szene (Grosses Ensemble des Bruch-Stückes.)

(Spielt wieder im Redaktionszimmer Ratzerichs. Ein erregter Auftritt muss stattgefunden haben: die Weinkaraffe liegt umgeworfen auf dem Pult Perlhuhns; über den Teppich hin sind der Inhalt des Papierkorbes und einige zersplitterte Stuhlbeine verstreut.)

Schnappeler, Schnuller.

(Ersterer glattrasiert; Haare in der Mitte gescheitelt, wie angeklebt. Zwei Uhrketten mit Bierzipfel, Medaillen, Kompass auf einer Weste von grünem Sammet mit grossen Hirschhornknöpfen. Sieht aus wie ein aufgeschwemmter Winkelkomödiant. — Schnuller: dürftiges, kleines, stark brünettes Mannsbild, mit halb scheuem, halb tückischem Blick.)

Schnappeler. Also Herr Schnuller, was wollte meine Tochter bei Ihnen?

Schnuller (sich verlegen auf einige Schnurrbartstoppeln beissend). Das gnädige Fräulein, muss ... muss sich geirrt haben. Sie sagte, sie hätte einen Auftrag von Ihrer Frau Gemahlin an Herrn Perlhuhn auszurichten, wegen des Vortrages über neuere Lyrik mit Lichtbildern auf Ihrer nächsten Soiree ...

Schnappeler. Und Ratzerich hat sie zu Ihnen geführt? Kommt mir

merkwürdig vor. Ich werde das später untersuchen. Für jetzt zu Wichtigerem. Herr Schnuller, wir müssen mit diesem Perlhuhn ein Ende machen. Ich lasse all meinen Mitarbeitern grundsätzlich die grösste Freiheit, aber — — hm, hm — —

Schnuller. Doch jeder hat die Pflicht, sich in den Organismus des Blattes einzufügen, natürlich — meinen Herr Geheimrat . . .

Schnappeler (lässig abwehrend). Kommerzienrat, wenn ich bitten darf! Ich möchte auch diesmal nicht in Ihre Dispositionen eingreifen, Herr Schnuller. Mein Chefredakteur darf von Niemandem beeinflusst sein, auch von mir nicht.

Schnuller. Das strikte Aufrechterhalten dieses Grundsatzes hat mir die Ausübung meines dornenvollen Amtes stets erleichtert. Doch kann ich Ihnen nur dankbar sein, Herr Rat, wenn Sie mich in Ihr Vertrauen ziehen.

Schnappeler. Vor Ihnen habe ich kein Geheimnis. — Beiläufig, vom ersten Januar an wird Ihr Anteil am Reingewinn um ein Prozent erhöht! — Um auf Perlhuhn zurückzukommen: verschrobener Idealist! Ich zog ihn in mein Haus — ich brauche auch so etwas — literarische Tafeldekoration. Da macht er sich mausig, hält langweilige Reden über Erziehung zum Kunstgenuss, setzt der Hulda Grillen in den Kopf, die ohnedies bleichsüchtig genug ist, und, was das Schlimmste: er versteht sich mit meiner Schwiegermutter, dem alten Truthahn! Sie protegiert ihn, weil ich ihn nicht leiden mag. Und dann stört er mir hier s'Geschäft. Musikannoncen gehen zurück. Der Intendant ist wütend — bin beim letzten Hofball übergangen worden. Konzertdirektor Schakal schickt mir die schlechtesten Solisten für meine Jours. Die Haueisen war eine Ausnahme — — — famose Person, rassig, Thusnelda-Hüften, was? (Schnalzt mit den Lippen.) Dazu gutmütig, macht dem faden Kerl hier noch einen Besuch — und der Dummkopf schlägt einen Spektakel auf, als ob sie ihn hätte verführen wollen. Und wenn schon! Will kein Aufsehen, keine unliebsame Störung im Geschäftsbetrieb. Das muss aufhören! Wie bringen wir ihn fort?

Schnuller. Wir könnten zwei alte Freunde des Blattes Postkarten an die Redaktion schreiben lassen: sie beschweren sich über den Ton der Kritiken, drohen mit Aufgeben des Abonnements — — die zeigen wir Perlhuhn.

Schnappeler. Das Mittel haben wir schon gegen seinen Vorgänger angewendet — war auch so ein Tugendbold, so ein benebelter Spintisierer! — Ist zu verbraucht. Was Neues, Schnuller!

Schnuller. Zu dienen, Herr Geheimrat . . . Ich hab's! Beuchel fabri-

ziert einen Artikel über irgend etwas Gleichgültiges, in dem persönliche Spitzen gegen Perlhuhn enthalten sind. Der Aufsatz kann morgen abend erscheinen, natürlich anonym! Perlhuhn wird darauf dringen, den Namen des Verfassers zu erfahren. Wir verschanzen uns hinter das Redaktionsgeheimnis — Perlhuhn ist zum Glück nicht Mitglied der Redaktion. Wenn er Ehre im Leibe hat, muss er dann um seinen Abschied einkommen.

Schnappeler. Bravo, Famos! (geht zur Tür und ruft:) Beuchel, Beuchel!

Beuchel (erscheint; intelligent, schmierig. Er verbeugt sich und streckt Schnappeler seine Rechte hin, der wie zufällig die seinige in die Hosentasche steckt.) Ganz ergebenster, Herr Geheimrat . . .

Schnappeler. Herr Schnuller wird Ihnen einen diskreten Auftrag geben. Wenn Sie ihn pünktlich ausführen . . . (Man hört Lärm im Gange.) Was ist denn los? (Zunehmendes Stimmengewirr.) Butterleben (stürzt herein, keuchend, nach Atem ringend. Dann nach und nach andere Redakteure, Setzerpersonal, ein Schutzmann; schliesslich Ratzerich mit Hulda, die den Schleier zurückgeschlagen hat und sehr rot ist.)

Butterleben. Herr Geheimrat, eine gr — — gr — — grosse Neuigkeit — —

Beuchel. (ihn wütend anfauchend) Sie! Eine Neuigkeit! Woher nehmen und nicht stehlen!

Butterleben. Neidhammel!

Beuchel. Giftkröte!

Butterleben. Schwindler!

Beuchel. Sie . . . Sie . . . Reporter!

(Beide machen Miene, aufeinander loszugehen, als der Schutzmann erscheint.)

Schutzmann (auf Butterleben deutend.) Der Herr hier hat dem Droschkenkutscher ein falsches Markstück gegeben.

Schnappeler (mit vornehm abweisender Geste.) Er hat sich geirrt. Es geschah im Amtseifer. (Zu einem Unterredakteur:) Der Portier soll den Kutscher auszahlen. (Zum Schutzmann, herablassend:) Lassen Sie sich unten ein Frühstück servieren. (Schutzmann salutierend ab.) Nun heraus mit Ihrer Neuigkeit, Butterleben, schnell, schnell!

Butterleben (noch sehr erregt, die Worte mühsam hervorstossend:) Herr Perlhuhn ist . . . worden . . . gewählt von der fürstlichen Akademie der Künste . . . zum . . . Senator!

(Allgemeine Bewegung der Überraschung.)

Dritter Redakteur (zu Ratzerich flüsternd:) Der — der — Wagnerianer?

Ratzerich (gleichfalls mit Flüsterstimme:) Wink von oben! Unverbindliches Zugeständnis an die Liberalen; nimmt sich nach Reichstagsauflösung

jut aus! (beiseite:) Verwünscht! Hatte mich bei Hulda'n wieder wonnig einjeschmeichelt!

(Fortgesetzte Interjektionen der Verwunderung und starkes Summen. Schnappeler räuspert sich. Plötzliche Stille. Alles schaut gespannt auf ihn. Er steht brütend, wie geistesabwesend da. Mit einem Male fällt sein Auge auf Hulda, die ihn verständnisvoll anlächelt. Er ergreift mit napoleonischer Gebärde ein Lineal, schwingt es und ruft:)

Schnappeler. Man ersuche Herrn Perlhuhn, herein zu kommen.

Perlhuhn (erscheint mit zerzaustem Haar, schief zugeknöpfter Weste. Er taumelt, und lehnt sich gegen den Türpfosten.)

Schnappeler (steckt die rechte Hand zwischen zwei Knöpfe seines Oberrockes und wirft den Kopf zurück). Mein lieber, werter Perlhuhn! Die vielen, so schätzbaren Dienste, die Sie unserem Blatt leisteten, die Vertrauensstellung, die Sie seit Jahren in meinem Hause einnehmen, berechtigen mich dazu, Sie mit dem inhaltschweren Worte: Freund anzusprechen! Mein treuer Freund Perlhuhn: die Gnade Seiner ... die Einsicht hochgestellter künstlerischer Persönlichkeiten, meine ich, hat Sie zu dem Range berufen, der Ihrem seltenen Wissen, Ihren ungewöhnlichen Fähigkeiten, ja, ich darf es aussprechen, den von einem Fittich des Genius überschatteten Leistungen Ihrer Feder entspricht. Nehmen Sie meinen herzlichsten Glückwunsch, den ich Ihnen zugleich im Namen der Zeitung und sämtlicher Sie hier umgebender Kollegen darbringe! (Alle drängen sich um Perlhuhn und suchen ihm, der ganz verwirrt ist, die Hand zu schütteln; die hinten Stehenden schneiden Grimassen.) Auch ich will nicht zurückbl ... ich wollte sagen: Vergönnen Sie auch mir, dass ich Ihnen in dieser für Sie bedeutungsvollen Stunde meine Dankbarkeit durch die Tat bezeuge: von heute ab sind Sie Redakteur auf Lebenszeit, und zwar mit Pensionsberechtigung. (Mit bedeutungsvollem Blick auf Schnuller.) Kleine Meinungsverschiedenheiten, die zwischen zwei geistig unabhängigen charakterfesten Menschen wie Sie und ich stets vorkommen, vorkommen müssen, können keine Rolle spielen. Im Grunde waren wir ja stets einig — nicht wahr, Herr Schnuller? Wohlan, Sie schlagen ein, lieber Freund? ...

Perlhuhn (erwacht wie aus seligem Morgentraum). Herr Rat, (leicht stotternd:) meine Dankbarkeit, meine Grundsätze ... meine Grundsätze, meine Dankbarkeit ... (Ratzerich knufft ihn heimlich und zischelt ihm zu:)

Ratzerich. Kein Esel sein! Zujreifen!

Perlhuhn. ... Ich bin wie betäubt; wollen Sie mir ein wenig Zeit zur Überlegung ...

Schnappeler. Meine Beredsamkeit ist lendenlahm, ich weiss es ... (Hulda an der Hand fassend und mit ihr vor Perlhuhn hintretend:) Hier steht jemand, der meine Sache besser zu führen vermag. (Heiter, mit ge-

winnendem Ausdruck:) Darf Ihnen meine Hulda einen lebenslänglichen Kontrakt anbieten?[1])

Hulda (das Köpfchen verschämt an seiner Schulter bergend:) O mein Vater!

Schnappeler. Sie kennen mein Kind, Perlhuhn. Über seine Jahre hinaus ist es reif und verständig. Es wird Ihnen der beste Freund auf Ihrem Lebenswege sein, Ihnen stets mit redlichem unbefangenen Rat sich hilfreich erweisen. Und wie die wahre Ehe darin besteht, dass sich beide Teile entgegenkommen, dass ein jeder dem anderen zuliebe etwas aufgibt, so werden auch Sie Ihrer Frau, Ihrem besten Freunde kleine Opfer bringen, die in der harten Welt der Notwendigkeiten — — — hm, hm . . . — —

Perlhuhn (fasst sich allmählich. Er atmet tief auf, macht eine schwerfällige, aber weit ausholende Handbewegung, als ob er alte Erlebnisse von sich zurückschöbe.) Herr Rat! Ernst ist das Leben, ernst ist die Kritik. Von jeher bemühte ich mich redlich, in der Verwaltung meiner Obliegenheiten mein Bestes zu geben. (Nach und nach sicherer im Ton werdend.) Meine Kunstanschauungen bildete ich mir unter ernsten, schweren Kämpfen. Ich habe für meine Überzeugung gelitten, geblutet. Aber wenngleich ich unverwandt zu meinen Leitsternen aufblickte, so hielt ich mich doch anderseits von jeder Einseitigkeit frei, und — meine werten Arbeitsgenossen hier können es mir bezeugen! — trug jedem berücksichtigenswerten musikalischen Geschmack Rechnung, gab jeder Richtung das Ihrige. (Etliche Redakteure stossen undeutliche Laute aus; Ratzerich zwinkert ironisch mit den Augen.) Das haben jetzt auch meine Kollegen . . . nun ja, das hat jetzt ein hoher Senat der Künste auch willig anerkannt. Mein Aufsatz: Johannes Brahms, der Grossmeister der Instrumentation, musste den Herren zeigen, dass ich auf dem richtigen Wege zur Hochschule der Erkenntnis bin, und mit meinem, einer durchlauchtigen Persönlichkeit gewidmeten Marsch „Dem Deutschen Vaterlande", in dem ich mit Bewusstsein auf den Ton der alten schlichten reussischen Biederkeit und der gemütvoll sentimentalen Volksweise zurückgriff: mit ihm habe ich als Schaffender mein Glaubensbekenntnis abgelegt. Und wie ich mich den produzierenden Meistern gegenüber zur Freiheit, Einfachheit und Selbständigkeit hindurchgerungen habe, so bestrebe ich mich, auch allen Reproduzierenden gerecht zu werden. (In sicherer Haltung, durch aus selbstbewusst.) Das Virtuosentum ist eine Hochblüte der Kultur. Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper, sagt das Sprüchwort. Das Virtuosentum, das die Muskeln stärkt, alle Gliedmassen elastisch

[1]) Ich glaube, dass ich besser daran tue, diese Wendung durch eine andere zu ersetzen. Sie erinnert an Ludwig Fulda. Es ist nicht nötig, dass das Publikum mich mit Fulda verwechsele. Oskar Blumenthal

macht, Gehirn und Herz ausruhen lässt: es bringt uns Segen und Rettung! Was die geist- und seelenzerwühlende Symphonik und Dramatik des zwanzigsten Jahrhunderts an unseren Nerven verdirbt, das gibt uns die Heilgymnastik des Virtuosentums an Gesundheit und Kraftfülle wieder. In diesem Sinne feiere ich Linda Haueisen als eine der grössten Wohltäterinnen der Menschheit! In diesem Sinne gedenk' ich fernerhin mein Amt zu führen — ein unbestechlicher, vorurteilsfreier, vielseitiger Kunstrichter!

Schnappeler. (Mit mühsam unterdrückter Rührung:) Mein Sohn!

Hulda (sich an ihn schmiegend:) Mein Friedlieb!

Perlhuhn (sucht einem leise aufsteigenden Zweifel zu begegnen:) Und Flötenmagen?

Hulda (neckisch:) Der hat sich den Schnurrbart abrasieren lassen —, er kann mir nicht mehr gefährlich werden!

Ratzerich. Im Namen sämtlicher Kollegen von der Redaktion überreiche ich Ihnen eine Anweisung auf eine Prachtausgabe von Georg Friedrich Händels „Susanna".

Schnappeler. (Perlhuhn bei Seite führend:) Du machst mich morgen mit dem Präsidenten der Akademie der Künste bekannt, gelt?

Perlhuhn. (Zurückhaltend:) Ich werde unauffällig eine Begegnung herbeizuführen suchen.

Schnappeler (bei Seite:) In drei Monaten bin ich Geheimer Kommerzienrat! (Verstohlen, aber deutlich betonend zu Schnuller:) Verlobungen und Kontrakte sind dazu da, um nach Bedarf gelöst zu werden.

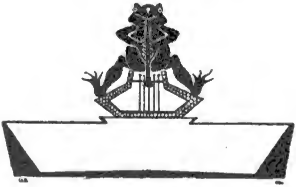
Beuchel (ergreift das noch auf dem Präsentierbrett stehende Glas und ruft:) Hoch soll es leben, das Brautpaar!

Ratzerich. Hoch der deutsche Mannesmut!

Sämtliche Anwesenden. Hoch, hoch, dreimal hoch!

Allseitige stürmische Umarmungen und Freudenbezeugungen

Der Vorhang fällt



NEUE STIMMBILDUNGSTHEORIEEN

GESTÄNDNIS EINES JOURNALISTEN

von Dr. Max Steinitzer

Will ein andrer Mensch sich über eine Sache orientieren, von der er bisher keine Ahnung hatte, so hält er einen Vortrag darüber, während wir Zeitungsleute einen Artikel schreiben. Das letztere verdient nach meiner Erfahrung den Vorzug: wenn man allein an seinem Schreibtisch sitzt und einige Augenblicke nicht weiter weiss, so schadet das nichts. Und das kommt leicht vor; denn wir können unmöglich alles verstehen, worüber wir schreiben, das weiss jedes Kind. — Zuweilen aber erwacht unser schlummerndes Gewissen. Nachdem ich Hunderte von Sängern auf ihre Tonbildung hin kritisiert und nun immer öfter von dem Auftauchen neuer Forschungen auf diesem Gebiet gehört hatte, fühlte ich eines Tages plötzlich den Drang nach tieferer Erkenntnis.

Auf meine telephonische Bestellung hin lag einige Tage später ein Stoss von Spezialschriften auf meinem Schreibtisch. Welche Enttäuschung! Ich hatte als Jüngling Singunterricht gehabt, ohne viel Theorie, mehr nach Art gymnastischer Übungen. Aber ach, eine halbe Stunde der Lektüre (recht viel für meine Verhältnisse!) liess mich erkennen, dass das alles Chinesisch für mich war.

War es nicht kürzer, gleich an die Quelle zu gehn? Am schönsten in ganz Berlin singt für mich Paul Knüpfer. Der muss es wissen. Ich telephoniere eine Droschke her, ziehe meinen Gehrock an und stecke den Musiker-Adressenkalender sowie Visitenkarten ein, auf denen der Name meines Blattes, der mir alle Türen öffnet, grösser gedruckt ist, als meiner.

Paul Knüpfer ist zu Hause und empfängt mich. — „Hochverehrter Herr Kammersänger —". „Nur nicht bange, alter Freund, wir haben ja vor zwanzig Jahren in Halle zusammen gekneipt. Die Namen von damals erkenne ich alle wieder!"

Der joviale Empfang ermutigt mich. „Ich plane nämlich einen Artikel über die neuen Tonbildungssysteme. Man schreibt jetzt so viel darüber."

„So, so, ja, ich höre auch hin und wieder etwas. Hat keine Eile. Christine, eine Flasche Rauenthaler. Hier bitte, Upmann kräftig, Figaro

leicht. Bitte, sehen Sie gerade auf diese Kerze. Nun bleiben Sie noch einen Augenblick stehen, Doktor, und singen Sie „ü". Sehen Sie, das Licht flackert. Folglich bilden Sie den Ton richtig nach der Blasetheorie und falsch nach der Stauungstheorie, weil sich die Luft im Munde nicht durch die Stauung verdichtet, sondern nach aussen entweicht. Nun singen Sie „o", bitte, und halten die Hand drei Zentimeter vor den Mund. Fühlen Sie die Luft warm oder kalt? Warm? Dann ist der Ton richtig nach der Stauungstheorie und falsch nach der Blasetheorie."

„Hochverehrter — verzeihen Sie, lieber Herr Kammersänger, mich würde nun sehr interessieren, wie sich bei Ihrem als mustergültig bekannten Ton das Licht und der Atem verhält." — „Ja, sehen Sie, lieber Doktor, wir von dazumal lernten nach dem Gehör zu beurteilen, ob der Ton richtig und daher schön war. Was anderes hab' ich nicht probiert, so brauche ich nicht darüber zu streiten, wenn die Rede darauf kommt, und bleibe dem eigenen Ton gegenüber unbefangen. Es ist mir, offen gesagt, hochgradig schnuppe, wurschtegal. Sie wird übrigens wohl zunächst der ‚primäre Ton' interessieren; von dem ist jetzt am meisten die Rede. Doktor Bruns hier hat ihn entdeckt. — Halt, nicht so eilig, Doktor Bruns ist nach Leipzig verreist, aber sein Buch studiert Hans Pfitzner. Fahren Sie zu Dem. Also Prosit. Austrinken. Stecken Sie doch eine Upmann ein. Adieu. Dank, wofür? Meister?; ich wollt ich wär's. Servus." —

Hans Pfitzner, meine Karte in der einen Hand, hob die andere langsam von seinem Schreibtisch, strich sich die widerspenstigen Locken aus dem Gesicht, wie aus weltraumfernen Träumen erwachend, und sah mich an mit einem grenzenlos klugen verstehenden Blick. „Tonbildung", sprach er dann gedämpft vor sich hin. — „Ich war beim Theater, ich bin abgehärtet! Eine neue A-Klappe für den vierten Fagott interessiert mich mehr als diese — bitte, nehmen Sie eine Zigarre. Wir — müssen — verzichten! — Die Broschüre von Bruns? — habe ich — nicht verstanden." Aber plötzlich glitt ein Leuchten über seine Dichterzüge. „Über mir hat sich ja für einige Wochen mein Freund Arthur Seidl einquartiert, der hier auf der Bibliothek arbeitet. Er hat alles gelesen und vieles vielleicht auch verstanden. Wer weiss. — Adieu, grüssen Sie ihn, bitte!" —

Eine Treppe höher, bei Arthur Seidl. „Verzeihen Sie, verehrter Herr Professor, ich bin im Begriff, einen Artikel über neue Stimmbildungstheorieen zu schreiben und möchte mich über den Gegenstand informieren".

„Bitte!" — der Professor zeigte verbindlich auf einen Fauteuil. — „Ich habe schon im Jahre 78 in der Tonbildungsfrage das Hervortreten einer

Richtung in Deutschland signalisiert, die ich die territoriale nennen möchte vielleicht im Gegensatze zu der italienisierend ausschliesslich die sprachlichen Grundlagen betreffend sich gebenden. In dem Jahrzehnt von 80 bis 90 sind nur mehr 37 vom Hundert Gesanglehrbücher erschienen, die von den hellen italienischen Vokalen ausgingen grundsätzlich, gegen 63 Prozent, welche die dem deutschen Idiom eigentümlichen Gesangslaute feststellten vor allem, davon die grössere Hälfte auf rein empirischer, deklamatorischer, die kleinere auf lautphysiologischer Grundlage."

Merkwürdig, wie fliessend der berühmte Mann seinen eigenen Schriftstil sprach, und wie überraschend auch hier die Adverbien immer an der unvermutetsten Stelle standen! — „Das ist enorm interessant, verehrter Herr Professor. Aber ich, der ich noch durchaus nichts von den neuen Sachen verstehe, brauche im Augenblick das Nächstliegende, Elementare; hier ist mein Mund, hier mein Kehlkopf, wie stelle ich es an, um nach einer der neuen Theorieen zu singen?" Um recht deutlich zu sein, begann ich an meiner Kravatte zu nesteln.

„Bitte, nehmen Sie eine Zigarre," sagte der Professor mit ruhiger Freundlichkeit, „und lassen Sie nicht ausser acht, welche Arbeitsteilung auf dem Gebiete der Kunst sich als notwendig herausgestellt hat. Wir Musikgelehrten, oder bescheidener: Musikexperten, haben mit den Dingen an sich nichts zu tun; wir registrieren zunächst nur die stets wechselnde Art, wie sie sich im Schrifttum widerspiegeln, und suchen die natürlichen Entwicklungsgesetze dieser Projektion zu ergründen; wir sind die Verarbeiter höherer, zweiter Ordnung des gegebenen Stoffes. Mein Freund Richard Strauss gehört zu den Verarbeitern erster Ordnung und betätigt sich schaffend selbst, sogar in universal epochemachender Weise, so dass die Straussfrage, ja, ich möchte sagen, das Straussproblem, das tönende Kunstproblem der Moderne geworden ist nachgerade. Fahren Sie zu Strauss, er wird gewiss den Kopf nicht in den Sand stecken. Und besuchen Sie mich auch in Dessau!"

Liebenswürdig geleitete mich Seidl auf den Korridor. — „Unendlichen Dank, verehrter Herr Professor. Und wie herrlich riecht es hier nach Gansbraten. Ich hatte mit Bedauern gehört, Sie seien Vegetarier."

„Na ja, Vegetarier zweiter Ordnung, wenn Sie wollen, ich esse die Pflanzen nicht direkt, sondern die Tiere, die davon gelebt haben."

„Also gerade wie" — ich besann mich, dass ich im Begriffe war, ihm über sein Verhältnis zur Musik etwas vielleicht recht Unhöfliches zu sagen — „gerade wie mein Freund Moritz Wirth. Nochmals besten Dank." „Bitte sehr, grüssen Sie Strauss von mir bestens!" —

Richard Strauss sass an einem grossen Tisch und beschrieb enorme Notenblätter, während seine Linke ein Mokkatässchen auf den stummen

Diener zurückstellte, an dessen Ecke meine Visitenkarte lag. „Guten Tag," sagte er sanft, „hoffentlich ist genug Licht; ziehen Sie sich nur die Vorhänge zurecht, wie Sie es brauchen."

„Hochverehrter Meister" —

„Ach so, ich hab' gedacht, ich soll wieder photographiert werden, wie ich den Namen Ihres Blattes gelesen hab'."

„Diesmal nicht. Ich möchte für mein Blatt Ihre Ansicht über die neuesten Methoden, zu singen —"

„Bitte, nehmen S' Platz, ich arbeit' gerade notwendig. Wissen Sie, singen lass' ich, unter uns gesagt, eigentlich nur die Instrumente, — das steht wenigstens in Ihren Kritiken," — hier lächelte er gutmütig und zog kolossale Bogen oben in den Holzbläsersystemen der Partitur — „und wie es die machen, ist mir ‚piepe', so heisst es, glaub' ich, in der schönen Landessprache; sie machen es, ganz anders als die meisten Sänger. Das tut mir jetzt leid, der Kaffee ist kalt, und neuen gibt es nicht mehr, meine Frau ist mit dem Bubi und dem Fräulein fort. Bitte, nehmen Sie ein Cigarr aus der Schachtel rechts, die sind besser, die andere ist für Kritiker, die mich unbedingt loben und dadurch die Leute mit mir langweilen wie mit einem Klassiker. Wissen Sie was, gehen Sie zur Emmy Robson, die kann Ihnen gewiss mehr sagen als ich. Sie hat ein Buch über die Gesangsmethode unserer Marie Lehmann geschrieben und noch über andere Theorieen, z. B. die von Professor Goldmann, die soll schon ganz was Besonderes sein, ich weiss es nicht. Da haben Sie ein Blatt von Anna Morsch mit einem Artikel über Elisabeth Caland und Emmy Robson, gewiss gut vorher zu studieren. Und grüssen Sie das liebe Fräulein Emmy recht herzlich von mir. Einen Augenblick, Ihre Krawatte ist aufgegangen" — er beugte sich zu mir herab und band sorgfältig eine Schleife —, „so jetzt sitzt die Sache wieder, Damen sehen so was. Grüssgott, meine Frau wird recht bedauern. Und wenn Sie wieder einmal von einem Kollegen von mir hören, dem es schlecht geht, schicken Sie ihn wieder zu mir! Zeit hab' ich keine, Geld schon eher! Grüssgott!"

Ich hatte einige Minuten die gleichmässig melodische Stimme eines der liebenswürdigsten Menschen gehört, die mir je begegnet sind, und las nun begierig den Artikel durch, den er mir in die Hand gedrückt. Also Elisabeth Caland hatte eine neue Klavierspiellehre nach Deppe verfasst, nach der die Kraft sämtlicher Körpermuskeln für den Anschlag dienstbar gemacht werden sollte. Das gleiche Prinzip wandte Emmy Robson auf die Gesetze der Tonbildung beim Singen an — weiter kam ich nicht, die Droschke hielt.

Eine auffallend angenehme Erscheinung trat mir mit meiner Karte in der Hand im Salon entgegen. — „Ich bin glücklich, gnädiges Fräulein,

gerade Sie sprechen zu können, die Vertraute unsrer grössten Sängerin und Verfasserin der lichtvollen Arbeit über ihre Methode. Darf ich gleich zur Sache kommen. Es betrifft zunächst den Begriff des ‚die Nase Hochnehmens' in dem System der Meisterin, was ich nicht verstanden habe."

Fräulein Robson errötete leicht. „Gerade diese Sache hat ihre grosse Schwierigkeit. Sie werden sich erinnern, dass gerade dieser Absatz in Anführungszeichen wörtlich bei mir abgedruckt ist, wie ihn Frau Lehmann geschrieben hat, das war auch am besten so, eben wegen der —"

„Der Schwierigkeiten", sprach ihr liebliches Erröten für sie. Rasch wechselte ich das Thema und bat um Aufschluss über ihre eigene Theorie. — „Gewiss, recht gerne würde ich —" sagte Fräulein Robson in leichter Verlegenheit, — „diese Theorie geht davon aus, dass zur Bildung des Tons nicht — ausschliesslich die Organe des Halses — mitwirken; ich habe es den Gesangsschülerinnen öfter erklärt," — hier breitete sich ein bezauberndes Erröten über die lieblichen Züge — „unter uns Damen; wenn Sie Professor Goldmann im physiologischen Institut aufsuchen wollten" — sie warf auf meine Karte mit Bleistift einige Worte und reichte sie mir zurück; ich hielt ihre kleine Hand, drückte sie an die Lippen und sagte ihr bewegt meinen Dank für diesen Fingerzeig. Mit Herzklopfen trat ich auf den Flur hinaus und las in allerliebster Backfischschrift unter meinem Namen die Worte: „wünscht die motorisch-muskuläre Vikariationstheorie genauest erklärt zu bekommen. Mit Gruss E. Robson."

Eine Viertelstunde später stand ich in dem Sprechzimmer des berühmten Mediziners, der am Schreibtisch arbeitete. „Sofort stehe ich zu Diensten. Dort die spanische Wand, bitte, kleiden Sie sich aus."

„Herr Professor, offen gesagt, bei ärztlichen Untersuchungen — aber ich dächte — genügt es nicht, den Oberkörper? —"

„In diesem Fall durchaus nicht, Herr Doktor, gerade — kurz, um Ihnen das deutlich zu zeigen, ist unbedingt nötig —"

„Verzeihen Sie, dann hat die Sache für mein Blatt keine Bedeutung, Herr Professor. Kein Mensch verlangt, dass das, was in der Zeitung steht, wahr sein soll, das wäre ja auch unmöglich, aber dezent muss es sein. — Wir können doch unsern Lesern oder gar Leserinnen nicht von allem erzählen; man würde uns die Schuld geben, wenn Damen sich weigern, bei Herren Gesangstunde zu nehmen oder wenn man erwartet, dass sie schon bei dem Wort ‚Tonbildung' erröten."

„Gewiss, das begreife ich vollkommen," sagte der Professor äusserst höflich. „Vielleicht kann ich Sie sonst an eine Adresse weisen, wenn Sie für die Tonbildung durch die oberen Muskelregionen etwas Autoritatives zu bringen wünschen. Zum Beispiel fahren Sie zu Richard Strauss, zu Hans Pfitzner; auch Professor Arthur Seidl aus Dessau ist gerade in

Berlin, — oder vielleicht das allerbeste: Sie fahren direkt zu Paul Knüpfer, der hat doch nun einmal selbst den schönsten Ton." — — — —

Zwei Stunden nach meiner Abfahrt stand ich wieder in meinem Arbeitszimmer, schwelgend in der Erinnerung an eine Reihe lieber, freundlicher Menschen und noch ein bischen verliebt in das löckchenumrahmte Bild Emmy Robsons, aber in bezug auf neue Tonbildungstheorieen ziemlich so klug wie vorher, und legte die vier Zigarren von Richard Strauss, Hans Pfitzner, Paul Knüpfer und Arthur Seidl sorgfältig in ein Kästchen, um gelegentlich einem guten Freunde damit aufzuwarten. Denn ich selbst bleibe Nichtraucher.





ZWEI GESÄNGE AUS:

MUSIKERS ERDENWALLEN

von Dr. Alius

I

Mein Sohn! bist du der Kunst beflissen,
Bereite dich auf kleine Bissen.
Es trägt der Künstler meist viel Haare,
Doch seine Freuden, die sind rare!

Ich nehme hier den Durchschnitt an;
Du bist ein Mann, der etwas kann.
Du hast Talent und du hast Streben,
Doch leider nicht viel Gelder eben.
Hinauf willst du die Ruhmesleitern,
Um deinen Namen zu verbreitern;
Du möchtest sein der neuste Star
In jener grossen Klimprer Schar,
Bei denen der goldne Regen träuft,
Wenn der Finger über die Tasten läuft.
Es ist dein froher Zukunftsstolz:
Man nenne dich einst ein „grosses Holz"
Bei jenen andern grossen Hölzern,
Die unsre Seelen leicht zerschmölzern
Und des Gefühls Gekröse packen,
Wenn sie Klaviere ganz zerhacken.
Ich denke nun, du hast studiert,
Es hat ein „Professor" dich kujoniert,
Du hast dein Zeugnis in der Taschen
Und willst nun Ruhmesfrüchte naschen.
Da hast du denn mit Angst und Beben
Dein allererstes Konzert gegeben.
Es ist trotz einigem Befangen
Im grossen ganzen so ziemlich gegangen.
Du spieltest nicht wie die Carreño,
Doch ziemlich beinahe fast ebenso;
(Es reicht nicht leicht ein Künstlermann
An dieses Flügelweib hinan. —)
Doch hattest du ziemlichen Applaus
Und kamst nur einmal etwas „raus".
Nur gegen das Ende wurden leiser
Im ganzen Saale die Appläuser,
Dieweil, die anfangs Beifall riefen,
Nach 19 Nummern schon fest schliefen.
Und dieses war dein grösster Kummer,
Denn die 20. war deine beste Nummer!
Auch waren ohne Kunstverlangen
Die Kritiker schon längst gegangen. —
Dann war die ganze Sache aus,
Du trankst einen Kognak und gingst nach Haus.
Die Welt stand noch auf demselben Fleck,
Dein Donnern und Säuseln schob sie nicht weg.
Und es beginnt in deiner Seele zu dämmern:
Es hat keinen Zweck, Klaviere zu hämmern!
Doch drängst du zurück den schnöden Gedanken
Und ballest zu Fäusten deine Pranken:
Bist du auch ein gar arg Gequälter,
So bist du doch ein „Auserwählter"
Und willst hinauf die Ruhmesleitern,
Um deinen Namen zu verbreitern.
Und du wirst sein der grösste Star
In jener grossen Donnrer Schar,
Die viele braune Lappen kriegen
Wenn ihre Fäuste den Flügel besiegen,
Bei denen das Publikum Beifall tobt,
Und die die Kritik in den Himmel lobt!
So denkt dein naives Künstler-Hirn
In deiner naiven Künstler-Stirn.
Es trägt der Künstler oft viel Haare,
Doch seine Denkkraft ist meist rare.
Und du wandelst sie hin die hohe Bahn,
Umgaukelt von lockendem Zukunftswahn.
Und bist kaum noch auf dieser Erden. —
— Du wirst sie schon gewahr noch werden!

Denn bist du erst der Kunst beflissen,
Dann gibt es manchen bösen Bissen.
Zunächst die Kritik; die ist so so;
Sie reisst nicht 'runter und macht nicht froh:
„Man sähe Talent und guten Willen
„Doch einer von den allzuvielen — —"
Du tust einen Schwur: Du wirst es erzwingen
Und trotzdem dich zur Höhe ringen,
Und ertränkst in Kognak den ersten Ärger,
Und diesmal warst du wirklich stärker!
— Doch Wehe! Wehe! Musensohn!
Es kommt die böse Konzertdirektion.
Da hilft kein Kognak — denn die ist stärker;
Und sie zeigt eine Rechnung: 500 Märker:
Für Saal, Orchester Lichtesspende,
Programme und für Beifallshände.
So nimm das letzte, was dir geblieben,
Von dem, was ein Onkel dir mal verschrieben.
Das meiste hat der Professor genommen,
Zu dem du naiv als Schüler gekommen.
Zwar tat er's nur aus „besonderer Gunst",
Aus glühender „Liebe zur edlen Kunst",
— Doch strich er vornehm ein den Gewunst.
Und du hast ihm noch Danke gesagt,
Da er dich beraubt und dich geplagt.
500 noch blieben von Onkels Spende,
500 krallt der Konzertagente.
Nun gehe hin — das Haar dir raufe,
Sieh! — das ist deine Künstlertaufe.
Es nützt dir nichts das Klagen, Jämmern.
Warum musst du auf Bechsteins hämmern?
Und so ergeht es hierorts allen,
Die durch die Tonkunst wollen gefallen.
Wie Rotkäppchen in Wolfes Rachen
Futsch — sind die Gelder, und mit Lachen
Streicht der Agent die Beute ein,
Die letzten 500, die sind sein! —
Und speiest du auch Gift und Galle,
Er sagt: „Die Dummen werden nicht alle.
„Wie in dem Fliegenfänger Fliegen,
„So kommen sie und bleiben liegen.
„Mir aber ist es so gegeben,
„Ich muss von andrer Talente leben,
„Auch kann ich davon vorzüglich leben,
„Denn die — Künstler werden nicht alle eben.
„So zahlreich sind sie wie die Stare,
„Doch die rechten Stare, die sind rare.
„Und wenn so'n ‚andrer' vor Wut gar bellt,
„Mir ist es Wurst — ich hab' bar Geld!"

II

Nun bist du denn so ziemlich bloss,
Der Künstler wird zum Trauerkloss.
Und du hast Hunger und Talent,
Doch leider — noch kein Mensch dich kennt.
In solchem Falle, Musensohn,
Hilft dir alleine Protektion.
So du noch einen Onkel hast,
So rase zu ihm ohne Rast
Und so dir eine Tante winkt,
Besuch sie schnell und unbedingt.
In kurzer Frist, so wird das sein,
Lädt dich der Onkel zum Abend ein,
Es gibt Geflügel, Fisch und Braten,
Kompot, Gefrorenes und Fladen.
Zwar sitzest du zu unterst unten
Und kriegst nur, was nicht gut befunden
Von denen, die da oben sitzen:
Ein Weiser tut die Reste nützen.
Darum, mein Sohn, tu dich nicht grämen,
Vor allen Dingen auch nicht schämen.
Und stopf dich pumpvoll, friss dich satt
An allem Guten, das man hat.
Schling, was du irgend kannst, hinein,
Wie bald wirst du doch hungrig sein!
Zuletzt nach all dem guten Naschen
Gibt's kleine Schalen zum Händewaschen,
Du kennst das nicht und willst draus trinken,
Dem Onkel will das komisch dünken,
Die Gäste sind sehr amüsiert,
Und du, mein Kind, du bist blamiert.
Erheitert hebt man sich von Tische,
Der Onkel geht in eine Nische,
Allwo die guten Schnäpse stehn,
Und lässt sie rings herum nun gehn.
Er selbst die Henri Clay im Munde
Macht auch als Spender jetzt die Runde.
Schon naht er freundlich mit Kiste und Licht —
Allein Zigarren kriegst du nicht.

Mit Recht bist du da sehr verdrossen,
Doch ball' in den Taschen deine Flossen,
Die erstre schon mit Vorbedacht
Der Schneider dazu angebracht,
Doch bleib nach aussen froh und munter
Und hau dem Onkel keine runter:
Du hast Talent und du willst leben,
Drum warte, bis sie dir was geben.
Die andern aber lagern stumm
Sich auf die Polsterstühle.
Es mischen sich leis mit dem Tabaksduft
Verdauungshochgefühle.
Und selbst die Damen hüten sich
Gesprächesstoff zu suchen,
Und sagt von ihnen eine was,
So sagt sie: Appppffel ... kuchen ...
Und neben ihr die schöne Cousine
Antwortet bloss mit: Apppfffelsine ...
— Die fetten Hände auf dem Bauche
Und ganz versunken ins Geschmauche,
Den Bauch zum Himmel rausgereckt,
Die O-Beine lang ausgestreckt,
So liegen die Männer still und faul,
Den qualmigen Stengel im fetten Maul,
Wie vollgefressne Riesenschlangen.
Da — kommt das grosse Musikverlangen,
Dieweil von allen Künsten fast
Musik allein zum Magen passt.
So pflegt' sie schon in alten Zeiten
Verdauung sänftlich zu begleiten,
Mit Flöten und mit Harfenklang,
Den man da gern zum Nachtisch schlang,
Dieweil man da das sobenannte
Beliebte Natron-bi nicht kannte.
In unsrer Zeit hat man hierfür
Besonders gern noch ein Klavier.
Und auch der Onkel hat so was stehn,
Der Neffe hat es nicht gern gesehn.
Man ist ja, wie ihr alle wisst,
Nicht gern Verdauungs-Pianist.
Doch der Onkel wunderhold
Die Däumlein über dem Bauche rollt
Und spricht: „Wie wäre, lieber Sohn,
„Jetzt eine kleine Klaviermotion?"
Und der Neffe ohn' Entzücken
Muss sich ans Piano drücken.
Er denkt: Ich will vom Talente leben,
Drum muss ich was Gutes zum besten geben.
Und wettert los, so gut er's kann,
Die Phantasie von R. Schumann.
Doch weil das die Verdauung stört,
So bleibt er völlig unerhört,
Es klingen dürftig leis und leiser
Am Schluss des Stückes die Appläuser.
Der Onkel wild die Daumen rollt:
„Das mag ich nicht," seine Stimme grollt,
„Fast kriegt' ich dabei 'ne Indigestion,
„Drum spiele was Mildres, du Musensohn."
Und der Neffe mit Erbleichen
Muss nochmals zum Klaviere schleichen,
Doch denkt er bei sich: Bleib nur munter
Und tauche nicht in Ohnmacht unter,
Ich will ja vom Talente leben,
Drum will ich was Mildes zum besten geben.
Und säuselt darauf gracieux et fin,
Die Säusel-Berceuse von F. Chopin.
Doch weil das sehr zum Schlummer lenkt,
Kein Mensch am Schluss an Beifall denkt,
Und noch viel magrer, noch viel leiser
War'n da am Ende die Appläuser.
Und aus dem Onkel wunderhold
Die vollgegessene Stimme grollt:
„Dies alles will uns klassisch dünken,
„Wir aber lieben mehr Paul Lincken."
(Und die Herren voll Entzücken
Sieht man alle Beifall nicken).
„Das Neueste drum spiel von Paul Lincke,
„Ich sage dir, das bringt noch Pinke,
„Drum ist er ein grosser Komponist,
„Was du aber spielst, ist klassischer Mist."
Der Neffe aber zerschmettert spricht:
„Das Neueste von Lincke — das kenn' ich nicht."
Da — rennet aus dem dichten Chor
Ein Jüngling plötzlich stolz hervor.
Von Scheu und Ängsten keine Spur,
Sitzt er vor der Klaviatur.
Zur Rechten hört man wie zur Linken

Die falschen Töne förmlich stinken,
Doch stört das die Gesellschaft nit,
Der Onkel, der grunzt friedlich mit,
Und alles schwimmt in Wohlgefallen,
Du aber — du bist durchgefallen.
Der musikalische Ellenreiter
Macht dann noch weiter den Begleiter
Zu den beliebtesten Gassenhauern.
Du aber drückst dich an die Mauern
Und tust ganz so, als wärst du munter.
Am liebsten schlügst du eine runter
Den Gästen und dem edlen Onkel.
Und in dem Herzen gärt es dunkel,
Doch ballst du zu Fäusten nur die Pranken
Und drängst zurücke die Gedanken,
Trinkst einen Kognak, verlässt das Haus,
Mit diesem Onkel war es aus.

Anmerkung. Der Verfasser freut sich, die qualvolle Spannung des Lesers schon in dem nächsten Faschingsheft 1908 beendigen zu können. Sollte er — der Leser — es bis dahin nicht aushalten, so bleibt es ihm überlassen, das ganze Epos zu dem wahrhaft billigen Honorar von Mk. 200.— pro Zeile zu erwerben. Für schlechte Reime erhöht sich der Beitrag auf das Doppelte, für dito Witze aufs Vierfache. Dafür geht die „Dichtung" nicht nur in das Verlagsrecht, sondern auch in das geistige Eigentum des edlen Literatur- und Musikfreundes über. Man versäume diese Chance zur Unsterblichkeit nicht!





IM PHILHARMONISCHEN KONZERT

EIN TRAUMGESICHT

Von Musikomikus

Und wieder war man versammelt zu löblichem Tun. Das erste philharmonische Konzert vereinigte wieder einmal alles, was man einst tout Berlin nannte, neuerdings aber Berlin WW., und wieder sollte dieses doppelte Weh aus einem Punkte kuriert werden: durch jene bewährte Mischung von Musik, Toiletten, grellem Bogenlicht, Dirigentenschwärmerei und stolzem Bewusstsein: „Wir sind wieder dabei".

Im Vorraum die geschlossene Kasse mit dem Pappdeckel: „Ausverkauft"; davor der schmunzelnde Vertreter der Konzertagentur Bär selige Witwe. Dann die scheunenförmigen Garderoben, und endlich der Saal mit seiner fragwürdigen Pracht und den menschenunwürdigen Stehplätzen. Hier ist schon alles gerappelt voll. Malerisch in allen Stellungen, stehend, liegend, auf Klappstühlchen sitzend, haben die Klaviermädchen Platz gefunden; die alten Stammgäste begrüssen sich.

„Grüss Gott, Herr Müller", ruft eine kleine Schwarzäugige einem langen blonden Jüngling zu, „auch wieder da?"

„Natürlich, und Sie? Wo waren Sie denn im Sommer plötzlich geblieben, Fräulein Goldstein?"

„Ich war in Wien bei Leschetizky."

„Lebt der denn immer noch?"

„Knapp! Hauptsache: Ich kann mich Schülerin von Leschetizky nennen. Und wie geht's Ihnen? Noch immer Hochschüler?"

„Ja, aber wir werden jetzt modern, haben Dohnányi engagiert."

„Was, den nennen Sie modern!", so mischte sich ein Dritter ins Gespräch, der an dem furchtbar hohen Klappkragen und dem Phantasieschlips als Über-Pianist zu erkennen ist, „es gibt nur einen ganzgrossen Modernen: Konrad Ansorge."

„Aber der spielt jetzt viel zu wenig Stücke als Zugabe", meinte die Kleine, „da lobe ich mir Rosenthal —"

„Wie — diesen Tastenakrobaten, Klavier-Trapezkünstler?"

„Ich finde ihn himmlisch! Denken Sie doch an die Fledermaus-Paraphrase. Sind Sie übrigens morgen bei Busoni? Ich habe kein Billet — Herbstdalles —, aber ich werde ihn doch hören!"

„Wie das?"

„Ich komme erst, wenn das Konzert zu Ende ist, dann lassen mich die Billetmänner durch; ich höre dann noch die vier bis fünf Zugaben. Ein paar Handschuhe wird's kosten und die kleinen Sträusschen. Vorigen Winter warf ich ihm meine Blumen direkt an die Nase, es war furchtbar komisch! Was sagen Sie übrigens dazu, dass Muck nun doch nach Amerika geht? Ist das nicht ein Jammer? Ich schwärme nämlich für ihn, er hat so was vom Mephisto, und das Wagner-Kinn, — die Destinn soll auch so für ihn schwärmen . . ."

Während Fräulein Goldstein anmutig weiter plätschert, hat sich auch der Saal gefüllt. Es ist alles da. Stürmische Begrüssungen derer, die sich seit der Sommerreise noch nicht gesehen haben. Mein Unglück will es, dass ich der Kommerzienrätin Ebenthal in die Arme laufe. Sie macht ein sehr musikalisches Haus aus. Zwar, sie kann einen Violinschlüssel nicht vom Klavierschlüssel unterscheiden, aber alle Künstler verkehren bei ihr, und seit Richard Strauss mit Gemahlin bei ihr eigene Kompositionen vorgeführt hat, fühlt sie sich als neue Rahel Levin. Glücklicherweise gibt es zu ihren „Tees" noch mehr als nur Butterbrot.

„Willkommen, lieber Doktor. Warum hat man Sie noch nicht gesehen? Werden Sie mir untreu? Ich habe mir einen dritten Flügel angeschafft. Kommen Sie doch, wir müssen mit der Jonas sechshändig spielen! Wo waren Sie denn? Wir waren in St. Moritz, dann in Nordwijk, dann ging mein Mann noch mit dem ‚Meteor' nach Spitzbergen; ich musste mit den Kindern zum Schulanfang zurück; man ist doch mal der Sklave seiner Kinder. Wo waren Sie denn? Aber, was frage ich, natürlich in Bayreuth! Geht man denn da immer noch hin?"

„Es war ausverkauft!"

„Nu ja — kleine Leute, Mode von gestern. Wir waren zu den Kölner Festspielen. Grossartig! Die ‚Salome' von Strauss — grausig schön. (Halb singend:) ‚Ich werde Deinen Mund küssen, Jochanaan!' Er ist doch der einzig Lebende. Nach der Aufführung waren wir im Hotel Disch mit ihm zusammen, er ist immer noch derselbe bescheidene Mensch wie früher. Denken Sie, Fürstner soll ihm 60000 Mark — aber ist das nicht unsere Direktorin? Guten Abend, liebe Lilli; ja, sitzen Sie denn nicht mehr neben uns?"

So begrüsst die kleine rundliche Kommerzienrätin eine eben daherrauschende Schönheit ganz in Weiss, bis auf die Türkisen, mit einer Boa, die schon mehr als constrictor ist. Sie gilt in der Gesellschaft nicht nur als schön, sondern auch als geistvoll. Lebhaft wendet sie sich zu uns.

„Nein, denken Sie doch meine Chance. Seit Jahren bettele ich bei Bote, um einen Platz vorn auf der linken Seite zu bekommen, endlich habe ich ihn."

„Warum denn links?" frage ich Ahnungsloser.

„Aber ich bitte Sie, rechts kann ich dem Pianisten doch nicht auf die Finger sehen!"

„Ist denn das nötig?" frage ich noch ahnungsloser.

„Natürlich, ich muss sehen; das Hören allein kann mir nicht die rechte Suggestion geben. Was wäre die Tannhäuser-Ouvertüre ohne die Armbewegungen der Geiger, hat schon Rubinstein gesagt. In Bayreuth habe ich nur das halbe Vergnügen, weil ich nicht weiss, wer dirigiert. Ich muss Weingartner sehen, wenn ich in der Opern-Soirée bin. Und nun gar diese neuen Versuche, die Konzertsäle zu verdunkeln. Dr. Marsop ist ein alter Freund, wir haben noch als Kinder im Tiergarten zusammen gespielt — aber jetzt ist er auf dem Holzweg. Sie lächeln, lieber Doktor, und ich lese auf Ihren Mienen den banalen Gedanken, dass wir nur der Toiletten wegen gegen eine Verdunkelung sind. Als wenn Ihr Heuchler nicht auch gern seht, wenn die Pianistin elegante Toilette und schöne Arme hat."

„Gewiss, besonders, wenn sie schlecht spielt."

Ein Schlag mit dem Fächer — aber schon tönt es „Pst" durch den Saal; Nikisch hat sich an das Pult gestellt und verbeugt sich auf den lebhaften Empfangsapplaus ganz langsam und ernst; er ist sehr bleich.

„Dämonischer als je, Fliegender Holländer", ruft mir Lilli noch zu, ehe sie auf ihren Platz eilt.

Nun ist alles beisammen, das heisst, es kommen noch Hunderte zu spät, finden ihre Plätze nicht und stören die anderen. In den Logen blitzt es von Brillanten, die kleine Direktorialloge beherbergt schon mindestens zwei Dutzend Freunde, selbst die Kritik ist schon da, denn das erste Stück ist eine „Novität", auf gut Deutsch.

Auf dem Podium ist das wackere Orchester, von Scheveningens Luft gebräunt, wieder in altem Künstlereifer tätig. Da sieht man den Konzertmeister mit dem undurchdringlichen Haarwuchs, den witzigen Kollegen dahinter, den romantischen Cellisten, der nur dann in Schwung kommt, wenn er den ganzen Abend ein hübsches Mädchen fixiert. Selbst hinter dem Orchester sitzen noch Zuhörer, darunter zahlreiche Damen, die in der Nähe der Pauke zwar keinen „sogenannten Genuss" haben, aber dafür sich entschädigen, indem sie den Dirigenten mit Operngläsern anstarren.

Nikisch hat aufgeklopft. In tiefer Andacht hängt alles an seinem Stäbchen. Das heisst die Ohren; die Augen sind alle mit Ferngläsern bewaffnet und mustern ebenso andächtig die Logeninsassen. Gespräche werden zahlreich, aber leise geführt. Das neue Werk ist von einem unbekannten Komponisten, da braucht man nicht zuzuhören. Es genügt, wenn man Ähnlichkeiten konstatiert, Wagnerische Anklänge entdeckt; dann

wird sich das Urteil „vieux jeu“ gut machen. Andere sinnen auf Kalauer, die sich an den Namen des jungen Komponisten — Schrummbehn heisst er — knüpfen lassen. Doch es gibt auch genug Eifrige, die im Programmbuche nachlesen und die dort gedruckten Notenbeispielchen im Schweisse ihres Angesichts herauszuhören suchen; leider sind sie meistens erst bei Nr. 2, wenn das Orchester schon bei Nr. 3 angelangt ist. Welcher Triumph aber, wenn man sich findet!

Endlich ist die Symphonie zu Ende. „Man ist heutzutage schon heilfroh, wenn es keine symphonische Dichtung ist,“ sagt neben mir eine junge Dame, die bei Dr. Schulz musik-ästhetische Vorträge hört. Der Applaus ist ziemlich gering, er gilt dem Orchester. Nikisch verbeugt sich, mit ausgestreckten Armen bescheiden auf seine Musiker deutend; sein Antlitz ist noch bleicher; es wird für einen Moment von einem müden Lächeln erleuchtet. Aber ein Häuflein links hinten im Saal ruft beharrlich „Schrummbehn“, was Heiterkeit, dann Zischen hervorruft. Dennoch bricht sich aus dem Künstlerzimmer ein Unglückswurm Bahn, stolpert über sämtliche Violoncelle, verbeugt sich linkisch und verschwindet wieder.

Rechts von mir sitzt ein berühmter Kritiker, den ich kenne. Ich wage eine Ansprache. „Ganz fein instrumentiert!“ Er blickt mich verweisend an. „Gut instrumentieren kann heutzutage jedes neugeborene Kind.“

Donnerwetter, das hatte ich nicht bedacht. Ich wage noch eine Bemerkung. „Es sind doch einige hübsche Melodieen drin.“ Er blickt strenger. „Wer heute Melodieen schreibt, der lügt. Alles hat seine Zeit. Es ist, als wenn man heute gotische Dome bauen oder in fünffüssigen Jamben dichten wollte: Lüge.“

Sollte ich mich nochmals erdreusten? „Aber, die Schlussfuge war doch ganz geschickt gebaut?“ Nun aber traf mich sein abfälligster Blick. „Fugen hat nur einer geschrieben, Bach. Seine Fugen sind Musikdramen. Seine Musik ist überhaupt das wahre Wunderland der unbegrenzten Möglichkeiten. Zurück zu Bach! so predige ich jeden Tag. Seine Werke enthalten in nuce die ganze Musik. Dass nach ihm noch andere Meister kamen, mag für die Musikgeschichte Bedeutung haben, für die Musik selbst ist es irrelevant.“

Ich schwieg. Sollte ich mich von diesem Bachanten zerreissen lassen? Übrigens wurde jedes Gespräch schon von dem allgemeinen Geräusch verschlungen. Es war im Saale, als wollte man sich für die halbe Stunde Stillsitzens jetzt durch mächtigstes Ausleben der Persönlichkeit entschädigen. Die Hitze ist furchtbar; in der Direktorialloge sind noch zehn Personen erschienen; unbegreiflich, wie sie Platz finden. Die nervöse Erregung steigt; alles blickt auf die Tür des Künstlerzimmers. Endlich geht sie auf und ihr entrauscht die Sängerin — auch star oder clou genannt —, mühe-

los nimmt sie alle Hindernisse und gelangt endlich, unter wachsendem Händeklatschen, an den vorderen Rand des Podiums, wo sie lächelnd und siegesbewusst sich verneigt. Ihr meergrünes Kleid ersetzt den Mangel an Stoff durch eine Flut gleissender Metallplättchen, so dass männiglich „vom Augenschmerz durchdrungen" ist.

Die Diva beginnt mit einer italienischen Arie, aus deren Worten ich entnehme, dass die unschuldige Brust der Sängerin von den Stürmen der Liebe gefährdet ist. Merkwürdigerweise riefen diese Stürme bei mir eher eine Windstille hervor. Ich schloss die Augen, wie meist wenn ich Musik geniesse.

Verderbliches Augenschliessen: es kann auch andere Wirkungen haben! Ich riss sie krampfhaft wieder auf, indem ich die Medaillons der grossen Musiker betrachtete, die, von stereotypen Gipsgenien umwunden, die Wände der Philharmonie bedecken. Doch — was war das? Schien es nicht, als wenn sie sich bewegten, wuchsen, aus dem Rahmen des Stuckengels sich befreiten? Wie ward mir! Ich sass ja plötzlich ganz allein im Saale, vor mir auf dem Podium kein Orchester, sondern da wandelten und sprachen jene herrlichen Vierzehn, die heiligen Nothelfer unseres dunkeln Daseins. Ich versteckte mich in einem Winkel, da, wo das philharmonische Bierbuffet seine geistigen Gaben spendet; die grossen Kerle durften nicht merken, dass ich sie belauschte.

Allmählich verstand ich ihre Stimmen. Offenbar führte da einer in sächsischem Dialekt das Wort, der kleiner war als die anderen; aber seine Augen sprühten Feuer, und sein Kinn sprang unter den schmalen Lippen hervor wie ein Sturmbock.

„Nun haben wir zweihundert Jahre gekämpft für die heilige deutsche Kunst, und doch ist alles vergeblich gewesen. Auf den Bühnen wälsche Dunst mit wälschem Tand; im Konzertsaal schlägt der Virtuose den Künstler, der Blender den Könner tot. Umsonst haben wir dem ewig Blinden des Lichtes Himmelsfackel geliehen!"

„Es ist sogar schlechter geworden", sprach ein Majestätischer mit grosser Perrücke; „bei Euch herrscht ja wieder die Primadonna; ich wurde mit den Bestien besser fertig: Ihr wisst doch, wie ich die Cuzzoni so lange zum Fenster hinaushielt, bis sie versprach, zu singen, wie ich es vorgeschrieben."

„War sie hübsch?" warf ein Blonder mit wohlgepflegtem Bäuchlein dazwischen, den sie Johannes nannten.

„Unverbesserlicher Junggeselle", raunte ein jugendlich Strahlender im eleganten, braunen Frack. „Aber wahr ist es. Es wurde immer schlechter.

Was habe ich nicht für Koloraturen schreiben müssen, um meine liebe Schwägerin Madame Lange zufrieden zu stellen!"

„Und was habe ich nicht stillschweigend an Entstellungen hinnehmen müssen, wenn ein Herr Sänger sich mal herbeiliess, ein Lied von mir zu singen!" sprach im reinsten Wienerisch ein Junger, dessen Augen hinter der Brille so lieb und fröhlich blickten, dass ihm jeder gut sein musste. „Wie freue ich mich, dass heute ein wackerer Kenner meiner Muse auf Erden wirkt, Max Friedländer, der mir die Schnörkel endlich vom Leibe geschafft hat!"

„Das Publikum wird ewig dasselbe bleiben", nahm der Sächsische wieder das Wort, „gut, dass wir ihm wenigstens niemals verschwiegen haben, was wir von ihm halten. Zwar, mein lieber Franz, Du warst einst nur zu sehr le serviteur du public, aber dann in Weimar hast Du alles wieder gut gemacht."

„Mundus vult Schundus", antwortete mit himmlischem Lächeln der Angeredete, ein Mann mit langer Mähne und langem Priesterrock, von solcher Hoheit des geistvollen Antlitzes, dass selbst seine Warzen noch küssenswert schienen. „Glaube mir, lieber Richard, mir ist im Konzertsaal bei allen Huldigungen doch nie ganz wohl gewesen."

„Wie konntest du überhaupt im Konzertsaal spielen?" fragte ein Zarter voll slawischer Grazie, seine weiblich feinen Hände betrachtend; „weisst du, wenn wir im Salon der Georges Sand spielten, fanden wir die geistvollen Männer und schönen Frauen, die wir für unsere Kunst so nötig haben. Aber hier im Saale — mon Dieu!"

„Und doch ist es besser geworden bei uns", meinte Johannes. „Und wenn Ihr noch so schimpft, eins könnt Ihr nicht leugnen: Zwei von uns, zu ihren Lebzeiten unbekannt und verkannt, sind heute die gefeierten Lieblinge —"

Er konnte nicht vollenden, denn einer unterbrach ihn, der bis dahin nur mit einem Hörrohr mühsam dem Gespräche gefolgt war; er schüttelte seine verwilderte Mähne, dass alles vor dem Gewaltigen zurückwich. „Ja, gefeiert bin ich, abgespielt bis zum Ekel, sogar ganz nackt in Marmor ausgehauen! Schwachbrüstige Ästheten rufen mich als Schutzheiligen an, Männchen, denen meine Musik niemals Feuer aus dem Geiste schlagen kann, weil sie keinen haben. Wisst Ihr, was ich geworden bin (er schrie es mit furchtbarer Stimme): Mode bin ich geworden, Mode: Pfui Teufel! Jetzt haben sie ja rausbekommen, dass ich niemals geschrieben habe: Was die Mode frech geteilt. Na, wenn ich es nicht geschrieben habe, so habe ich es eben schreiben wollen. Wäre ich doch lieber gestorben, als ich in Heiligenstädt mein Testament geschrieben hatte, statt meine Perlen noch weiter vor dieses — Publikum zu werfen. Publikum! Kennt Ihr

den Text zu dem Paukenrhythmus im Scherzo meiner Neunten? Ich werd' es Euch sagen: ‚Publikum' heisst er, und der Pauker wird Euch zeigen, was ich diesem Publikum zugedacht habe!"

Alles zitterte mäuschenstill, er aber fuhr fort:

„Alle Menschen werden Brüder." So singen sie. Nette Brüder! Seht sie Euch doch an! Auf den Sechs Mark-Plätzen, mit Brillanten beladen; aber wer von ihnen hat ein Herz, dem Bruder, der nicht die sechs Groschen hat, meine Werke im Bierkonzert zu hören, gute Konzerte unentgeltlich zu verschaffen? Ja, ich bin Mode, ebenso, wie mein junger Bruder aus Sachsenland; mit unseren Werken wird jetzt am meisten Geld gemacht, und Geld machen — das ist das letzte Ende aller hohen Kunst. O Ironie des Schicksals: die Wechsler und Wucherer, die wir aus dem Tempel gepeitscht haben, sie haben sich unserer eigenen Schwingen bedient, um wieder hineinzukommen."

Der aufgeregte Sachse rieb sich entzückt die Hände. „Der kann's," flüsterte er einem träumerischen Landsmanne zu, „noch besser, als wir beide."

„Was es aber mit der sogenannten Begeisterung für meine Werke bei diesem Publikum auf sich hat," fuhr der Zornige fort, „habe ich heute mit meinem Hörrohr aus einem kleinen Gespräch erlauscht, das ich Euch erzählen muss. Zwei Männer trafen sich unten. Sie schienen sehr angesehen zu sein, denn wenn sie ein Urteil abgaben, lauschten immer zehn andere, wie aufs Orakel. Da sagte der eine:

‚Was gibt's denn zum Schluss?'

‚C-moll.'

‚Gott sei Dank, da komm' ich schon um neun zum Weihenstephan.'

So zum Überdruss sind ihnen meine Symphonieen, dass sie davor Reissaus nehmen. Freilich, an Beweihräucherung fehlt es mir nicht. Und auch Euch anderen nicht. Wir sind ja kunstgeschichtlich abgestempelte Gültigkeiten. Aber, wenn ich noch keinen Namen hätte, und käme heute mit meinen letzten Quartetts: die klassische Quartetthörerschaft in der Singakademie würde mich auspfeifen, d. h. wenn sie mich jemals hören würde, was aber nicht der Fall wäre, da der klassische Herr Professor die Quartetts eines Unbekannten nie in sein Programm aufnehmen würde. Die Herren Kritiker aber würden mich mit Dreck bewerfen, wie sie uns alle zuerst mit Dreck beworfen haben, denn: ewig wie der Genius ist die Blamage seiner Kritiker. Denkt doch, wie es erst letzthin wieder einem wackeren Meister in unserem guten Wien ergangen ist."

Bei diesen Worten erschien mit einem Male am Boden ein Kopf, dessen Besitzer bisher platt auf dem Bauche gelegen hatte. Nun erhob er sich etwas; man sah, dass er eine Joppe und viel zu weite Hosen trug; er rutschte auf den Knieen wie verzückt vorwärts, hob betend die Hände

empor und stammelte: „Herr von Beethóven," aber weiter kam er nicht, denn er sah plötzlich oben an der Orgel einen anderen Mann, bei dessen Anblick er wieder vor Ehrfurcht platt zu Boden fiel.

Dieser Mann hatte bis dahin am Gespräche nicht teilgenommen. Er hatte die elektrische Orgel der Philharmonie geprüft; sie schien ihm aber nicht zu imponieren. „Modernes Zeug," meinte er geringschätzig. Nun stieg er würdevoll die Stufen des Podiums herunter; alle anderen aber neigten unwillkürlich das Haupt, als sie unter gewaltiger Perrücke über der Hakennase den Adlerblick gewahrten. Der Ankömmling lächelte jovial, als er begann:

„Hörte ich recht, so führte vorher mein lieber Johannes, an dem ich immer meine Freude habe, auch mich an und das Schicksal meiner Werke in der neuesten Zeit als Beweis für die Besserung des Kunstgeschmacks. Wie gerne würde ich ihm zustimmen; und wahrlich, ich hätte ja Grund zur Genugtuung. Aber mancher Wermutstropfen fliesst doch in meinen Ruhmesbecher. Sollte ich nicht an der Begeisterung meiner Verehrer zweifeln, wenn ich sehe, dass sie meinen Herrn Nachbar, der mit mir im selben Jahre geboren, vernachlässigen, und meinen Nachfolger, der die wälsche Bühne für die strenge Kunst eroberte, nicht mehr aufführen?"

Bei diesen Worten zuckte eine stolze Chevalier-Gestalt geringschätzig mit den Schultern, als wollte sie sagen: je m'en fiche.

„Und wenn ich meine eigenen Werke nun so viel höre," fuhr der Perrückenmann fort, „wird mir manchmal ganz beklommen zumute. Was ich in meinem Stübchen zum Preise meines lieben Herrgotts im Himmel erdacht habe — viel Zeit liessen mir meine Amtsgeschäfte nicht, daher habe ich auch nicht viel schreiben können (Heiterkeit bei den anderen) —, das wird ja jetzt ganz herrlich aufgeführt, so dass ich es manchmal gar nicht wiedererkenne. Aber sehe ich nun die glänzenden Säle, die elegante Zuhörerschaft, die mir zujubelt, höre ich das Händeklatschen, das mir grässlich ist, weil ich meine: soli Deo gloria, so kommt es mir fast wie eine Entweihung vor. Ich denke mir, diese Leute, die mich jetzt so hoch stellen, können mich in dreissig Jahren auch so behandeln, wie meinen verehrten Herrn Bruder in Halleluja und den Chevalier. Ich frage mich zweifelnd, ob diese Enthusiasten mich auch wirklich verstehen. Ich habe mich immer bemüht, alles, was ich aufschrieb, auch ordentlich und reinlich auszuarbeiten (Heiterkeit; der Träumerische raunt dem Warzigen zu: ‚Dieser Märchenkerl; was mussten wir schwitzen, als wir seine vier Buchstaben bearbeiteten'): nun aber sehe ich, wie dieselben, die mich verehren, morgen anderen zujubeln, die von mir nichts gelernt haben, indem sie wüstes und formloses Zeug von sich geben, was mit der edlen Musika nichts mehr gemein hat. Am meisten aber ärgere ich mich über die-

jenigen, die mich auf Kosten meiner Nachfolger loben. Ich möchte sie am liebsten mit meinen Pedalen bewidmen. Halten mich diese — wie nennt man sie doch jetzt? Wer kann alle diese verrückten neuen Ausdrücke kennen?" —

„Snobs", soufflierte ihm ein freundlicher alter Papa, der lange in England gewesen.

„Also gut, — halten mich diese Schnopps wirklich für so hochmütig, dass ich nicht erkennen sollte, was Ihr anderen nach mir erreicht habt? Wie hätte ich so himmlische Melodieen, wie Ihr Österreicher, singen können? wie aus dem Orchester Feuer schlagen, gleich Dir, Du armer tauber Mann? wie in die tiefsten Abgründe des Menschenherzens tauchen, wie Du, junger Held, dessen Wiege so nahe meiner lieben Thomaskirche stand?"

So sagte der bescheidene Kantor. Alle waren gerührt: sie fühlten, dass aus dieser altväterischen Perrücke der deutsche Genius leuchtete in seinem reinsten Inkarnat.

Endlich brach der Sachse wieder das Schweigen. „Überhaupt dieses Vergleichen, dieses Fragen, wer grösser ist, dieses Ausspielen des einen gegen den andern — das ist das wahre Kennzeichen des Philisters —"

„Na, na", unterbrach ihn der Träumerische, „Du hast doch manchen von uns auch schlecht behandelt —"

„Ja, lieber Robert, quod licet Jovi usw. Wir Olympier haben das Recht dazu, uns zu verkennen, die Philisterseelen jedoch haben nur stündlich Gott zu danken, dass wir ihnen erschienen sind. Aber was tun sie? Statt naiv und empfänglich uns zu nahen, spintisieren und kategorisieren sie, schachteln uns ein in Schulen und Gattungen, legen voreingenommen die kleinen Masstäbchen ihres beschränkten Verstandes an unsere Inkommensurabilität. Seht doch dieses Publikum da unten. Statt dem Zuge des Herzens zu folgen, fragen sie nach Gesetz, Autorität und Mode. Uns haben sie eingeteilt in Klassiker, Romantiker, Neudeutsche und wie alle diese Torheiten ihrer Schub-Fachgelehrten heissen. Ich möchte die ganze Hammelherde da unten auch meinerseits in zwei Kategorieen teilen: die einen, die ihr Urteil schon vor dem Anhören eines neuen Werkes fertig haben, die anderen, die erst wissen, wie sie darüber denken, wenn sie am nächsten Morgen mit dem Kaffee das Sprüchlein ihres Zeitungsreferenten brühwarm hinunterschlucken. Und welches sind die allerschlimmsten der Philister? Die sich am klügsten dünken: unsere lieben Berliner. Gott sei Dank, dass keiner von uns aus Berlin ist, in Berlin wachsen keine Meister der Musik — oder doch — verzeihen Sie, Herr Felix — —?"

Er wandte sich an einen jugendlichen Mann von vornehmer Haltung und schönem, etwas orientalischem Gesichtsschnitt.

„Sie irren, Verehrtester, wenn auch sonst unfehlbar," entgegnete

dieser mit feinem Lächeln, „ich zog es vor, mit meiner Mutter nach Hamburg zu reisen, bevor ich das Licht der Welt erblickte."

Alles lachte über den guten Witz. „Übrigens habe ich wenig Ursache," fuhr Felix mit einiger Bitterkeit fort, „mich für die Berliner zu erwärmen, die mir die Singakademie verschlossen, nachdem ich ihnen dort die Matthäus-Passion wiederentdeckt hatte, und mich nach Leipzig ziehen liessen."

„Ich aber lasse auf die Berliner nichts kommen," unterbrach ihn ein anderer, der kränklich und schmal, seine Rede nur mit Hüsteln weiterführen konnte, „sie haben mir mit dem Erfolg meines Freischützen doch die schönste Stunde meines Lebens bereitet."

„Karl Maria hat nicht mitzureden, weil er Partei ist," herrschte ihn der Sachse an (heimlich aber streichelte er ihn in überquellender Zärtlichkeit, als wollte er sagen: ‚Du Herrlicher, Du warst zu gut für diese beste der Welten'), „auch Johannes ist Partei von wegen Königlichen Hochschulen für Geigenspiel. Ich will Euch einen klassischen Zeugen anführen, den Ihr alle gelten lassen werdet, denn er hat mehr für uns getan als irgendein anderer Mensch und zugleich hat er viele Jahre lang hier, wo wir stehen, den Taktstock geführt wie keiner, der vor und nach ihm war."

Alle wussten sofort, wen er meinte; sie erhoben sich einmütig und ehrten das Andenken eines Selbstlosen, wie nur Olympier ehren können. Dem Warzigen aber leuchteten die herrlichen Augen, er drückte dem Sachsen feurig die Hand und flüsterte vor sich hin nur das eine Wort: „Hans", als wollte er einen Schatten liebkosen.

„Nun, wie hat dieser Mann Berlin genannt? ‚Das ungastliche, unmusikalische Musiknest.' Was hat er von den Berlinern gesagt? ‚Sie haben nicht die leiseste Ahnung von dem wahren Wesen der Musik.' Und dieses Publikum erkühnt sich, an der Spitze der Musikzivilisation zu marschieren? Etwa, weil man dort täglich so viel Konzerte geniessen kann, wie nirgends in der Welt? Ist der Geschmack dadurch feiner, das Urteil richtiger geworden? Alles gut Deutsche ist stets nur aus den Winkeln hervorgegangen; die grossen Städte mit ihrem Industriepesthauch sind absolut kulturfeindlich, und man müsste sie, wie mein grösster Zeitgenosse wollte, vom Erdboden vertilgen." So sprach grimmig der Sachse.

„Und was würdest Du damit erreichen?", donnerte ihm der Schwerhörige entgegen, „nichts — denn, wenn die Welt zusammenkracht, wenn auch unser Ruhm in nichts vergeht, eins bleibt übrig, das Unsterblichste von allem Menschlichen: der Philister! Gegen den kämpfen wir ebenso vergebens, wie die anderen Götter."

„Also haben wir doch umsonst gelebt", so murrten und klagten alle

durcheinander. Nur einer, der Träumerische, sass jetzt abseits; mit gespitztem Munde schien er den Melodieen seines Innern zu lauschen.

„Du sprichst gar nichts?“ fragte ihn der polnische Freund.

„Wie soll ich denn sprechen, wenn mein Leipziger Landsmann redet? Der lässt ja doch niemand zu Worte kommen. Habe ich Euch denn durch mein Leben und Wirken nicht meine Meinung gesagt? Habe ich nicht einen Bund gegen die Philister gegründet und sie tapfer zusammengehauen? Freilich, ich konnte nicht viel ausrichten, denn mein Davidsbund bestand ja eigentlich nur aus zwei Kämpfern: Florestan und Eusebius. Aber wenn wir vierzehn uns zusammentäten wider die Philister und hier an dieser Stelle, wo das Herz der feindlichen Hauptstadt schlägt, gegen sie losrücken, glaubt Ihr nicht, wir könnten sie einmal so treffen, dass sie nicht wieder aufstehen? Hat nicht David den Goliath erlegt? Hat nicht jener tapfere Hans hier über die Philister Siege erfochten? Was also zagen wir?“

Das wirkte. Alle ordneten sich plötzlich wie in Kompagnie, und nun ging es los. Der Marsch der Davidsbündler aus dem „Carnaval“ ertönte, die Philister antworteten mit dem Grossvatertanz. Die tapferen Meister aber schritten mit Riesenschritten vor, das Getöse wurde immer stärker. Das As-dur des „Carnaval“ ging plötzlich in kräftiges C-dur über; eine Fahne wurde an der Spitze sichtbar mit dem König David und der Harfe. War es der Bäcker Kothner, der sie trug, oder einer von den neuen Davidsbündlern selbst? Immer mächtiger erschallte das strahlende C-dur, unaufhaltsam schritt der Fahnenträger vor den vierzehn Aufrechten, die jubelnd einstimmten in die Worte: „Ehrt Eure deutschen Meister!“ Nur der Taube konnte die Melodie nicht hören; er hatte eine Pauke ergriffen und schlug mit Berserkergrimm darauf und sang dazu dröhnend seinen eigenen Scherzo-Rhythmus: „Publikum, Publikum! Klug und dumm! Klug und dumm!“

Auf ihrem Marsch schienen sie jetzt in meine Ecke zu kommen. Wenn sie den Lauscher entdeckten? Das Toben wuchs riesenhaft; angstvoll schreckte ich auf — und erwachte.

Wo war ich? Ich sammelte mich mühsam. Herrgott, da sass ich ja wieder im Konzert. Das Getöse, das ich vernahm, war der dröhnende Applaus für die Diva, die eben ihre „Nummer“ beendet hatte. Sieghaft verneigte sie sich; schon nahte ironisch lächelnd mit dem Blumenarrangement der erfahrene Orchesterdiener Greinert, er, der alle Erfolge zu schätzen weiss und die Geheimnisse ihrer Entstehung kennt. Der Konzertabend war auf der Höhe seines Thermometers angelangt; alles wogte,

wallte, wehte und wiegte sich. Die Direktorialloge ist zum Brechen gefüllt. Wer nicht mehr klatschen kann, trampelt. Die Sängerin wird achtmal gerufen; endlich entschliesst sie sich zu einer Zugabe und versichert — nun mit Klavierbegleitung —, dass sie ein Bächlein rauschen hört, was der In- und Transpiration durchaus entspricht.

Dann ebbte der Abend. Hunderte verlassen ganz eilig den Saal, als wenn die Cholera ausgebrochen oder „der Löwe kommt". Frau Lilli und die Kommerzienrätin sind darunter: „Ich muss noch in den dritten Akt der Götterdämmerung", ruft die eine; „Ich zu Blumenholz nach der Alsenstrasse" die andere mir zu.

Schon steht Nikisch wieder am Pult, von warmem Beifall begrüsst. Er verneigt sich sehr ernst und langsam; er ist unbeschreiblich bleich, eine schwarze Locke fällt auf seine düstere Stirn. Lange muss er warten, bis er beginnen kann, denn neue Flüchtlinge scheinen sich jetzt erst zum Davonlaufen zu entschliessen.

Mein Nachbar, der Bachant, zögert. Endlich zieht auch er es vor, sich auf dem laufenden zu erhalten. Im Enteilen ruft er mir zu: „Kommen Sie mit; ich gehe zum Weihenstephan."
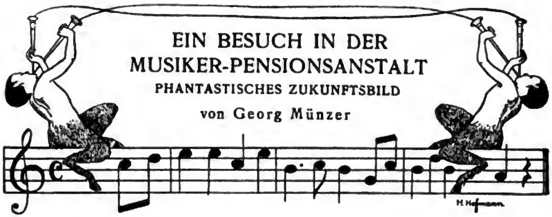
So begann die c-moll Symphonie.



EIN BESUCH IN DER MUSIKER-PENSIONSANSTALT

PHANTASTISCHES ZUKUNFTSBILD

von Georg Münzer



Es hilft einem heutzutage nichts, wenn man den Leuten etwas weis machen will. Sie sind so gescheit. Sie glauben es doch nicht. Also sage ich es lieber gleich: Was ich jetzt erzähle, ist alles nicht wahr bis auf eine Kleinigkeit; dafür ist es eine sehr schöne Geschichte.

Also! Es war Quartal, und der Geldbriefträger hatte mir als Honorar für Beiträge in der „Musik" dreitausendsiebenhundertzweiundneunzig Mark 10 Pfennig — bitte hier ist die Geschichte noch wahr — gebracht. Wie immer, hatte ich die Begebenheit würdig gefeiert und mich in Champagner für das nächste Quartal inspiriert, um diesmal Beiträge für das Faschingsheft zu verfassen. Nach Haus gekommen, füllte ich einen Eisbeutel und legte ihn, um einen beginnenden Kater bei der Geburt umzubringen, auf die Stirn, mich selbst ins Bett und . . . dann stand ich auf einmal vor einem herrlichen grossen Palast, einer h-moll Messe in Steinen. Ein freundlicher, reich in Seide und Sammet gekleideter Herr mit silbernen Spangenschuhen —, offenbar der Portier, öffnete:

„Ach! weiss schon, Sie wollen auch unsre Pensionsanstalt sehen. Bitte hier Platz zu nehmen!" Er setzte sich neben mich in einen der da stehenden Klubsessel, und sogleich begannen sich diese nach Art eines Trottoir roulant in sanfte Bewegung zu setzen. Wir kamen durch herrliche Marmorkorridore; kühne, kühle Gewölbe bildeten die Decken; kostbare Intarsien und Gemälde schmückten die Wände. Mein Begleiter merkte mein Erstaunen: „Ja, da wundern Sie sich! Freilich, als vor ein paar Jahren die ersten Schritte zu einem ‚Zentral-Verbande Deutscher Tonkünstler' getan wurden, hätte niemand gedacht, dass heute dieser ‚Pensionspalast des Verbandes' dastehen würde. Auch wären wir schwerlich so weit, hätte nicht ein edler Wohltäter der Kunst — ich kann den Namen nicht nennen, da er anonym bleiben will — Sie wissen schon, der Herausgeber einer ebenso gelben wie bedeutenden Musikzeitung — hier draussen am Hubertussee von den Monatseinkünften seines Blattes ein

Areal von 500 Morgen erstanden. Auch andere Wohltäter hatten wir Die deutschen Künstler wetteiferten miteinander in ihren Stiftungen fü. die Anstalt. So stiftete Strauss allein einen zoologischen Garten, Mahler die Wandgemälde, Weingartner eine Obstplantage. Aber die Hauptsache war doch noch das Reichs-Tantiemen-Steuergesetz und die Zulassung der Musik-Noten zur Diskontierung bei der Reichsbank! Seitdem kannten die Musiker kein anderes Vergnügen, als zu komponieren, ihre Noten sofort bei der Bank in Gold umzuwechseln und den Erlös der Anstalt zu überweisen. Das deutsche Volk aber hat den Satz: l'art pour l'art endlich begriffen und ist allen Kulturnationen vorbildlich vorangegangen. Es hat, um den Musikern ein ‚freies Ausleben' zu ermöglichen, jene Tantiemesteuer eingeführt: ‚Jeder, der Musik hört, zahlt an die Kasse der Anstalt pro Note einen Bruchteil seines Jahreseinkommens, und wer keine hören will, zur Strafe das Doppelte!'" — Staunend über das, was ich sah und hörte, waren wir in eine grosse Halle geglitten. Sie war nach dem Muster der Thermen des Caracalla erbaut. Malachit deckte die Wände, von denen künstliche Wasserfälle in ein Bassin von Amethyst sprudelten. Es war die Badehalle der Pensionäre. Wie in einem Jungbrunnen plätscherten sie, neckisch sprudelnd in den lauen, blauen Wellen Kleine Schiffchen mit Erfrischungen schwammen darin, und in der Mitte des Bassins hob ein Springbrunnen von Bordeaux seine Rubinensäule in die Lüfte. — Wir glitten weiter und hörten ein taktmässiges Klatschen und Patschen hinter einer Tür: „Das ist das Damenbad, sie müllern gerade", erläuterte der Führer: „Wenn Sie sehen wollen?" Ich dankte, der Arzt hätte mir verboten, alte Klavierlehrerinnen müllern zu sehen. — So kamen wir in den Garten. Trotzdem es Winter war, blühte und grünte hier alles, und besondere Aufmerksamkeit erregte ein üppiges Erdbeerenfeld, durch dessen Furchen reiche Ströme köstlicher Sahne liefen. Sie war von apartem Wohlgeschmack. „Wie ist das möglich! Das ist Zauber! Das ist 1001 Nacht!" rief ich kostend aus. „Alles natürlich," lachte mein Cicerone. „Sie wissen, dass jetzt in Gross-Berlin 100 Konzertsäle stehen, in denen täglich konzertiert wird. Früher pflegte man die Billets zu verschicken, zu verschenken. Jetzt sendet uns Hermann Wolff einfach die Billets nebst den Programmen, und davon können wir diese ganze Zentralanlage heizen." Wir sahen nun die Druckerei, in der für jeden Bewohner der Anstalt eine Zeitung extra gedruckt wurde, in der er gelobt und seine Konkurrenten verrissen wurden. Dann kamen wir in die Zimmerflucht. In einem Gemach hörten wir einen Mann seine Kompositionen spielen. Es war scheusslich. Fragend blickte ich meinen Begleiter an: „Lassen Sie ihn, die Nachbarschaft ist durch schallsichere Wände geschützt. Der Mann, den wir als Zuhörer hingesetzt haben, der ist stock-

taub. So schadet ihm nichts, und den Künstler freut die Aufmerksamkeit." Wieder in einem anderen Saale sass ein Herr am Flügel und spielte wundervoll. Er weidete sich an unserem Staunen. „Er merkt es nicht," flüsterte mein Begleiter, „dass wir ihm einen Mignonapparat eingebaut haben, der das Stück spielt, an dem er sein Leben lang vergeblich geübt." — Ganz wirr und betäubt von den Wundern, die ich geschaut, war ich zum Anfang zurückgekommen und suchte nach dem üblichen Trinkgeld. „Lassen Sie nur," lächelte der gütige Alte, „Sie sind hier in der ‚Musiker-Pensionsanstalt', hier ist es Sitte, dass der Fremde vom Portier eine Gabe heischen darf." Damit drückte er mir einen straffen vollen Beutel in die Hand, wohl 10000 Mark schwer. Dann stand ich draussen und stolperte und fiel und — lag vor meinem Bette. Den Beutel hielt ich in der Hand. Voll, schwer und rund. Aber es war der warm gewordene Eisbeutel, und auf dem Tisch lag ein Brief, und in dem Briefe stand folgendes: „Wie wir erfahren, haben Sie in Ihrem letzten Konzert das Lied ‚Schnuckchen, Schnuckchen, komm zu mir, komm wir trinken Lagerbier' des Komponisten Simeon Schlimmbein gesungen, der unserer Gesellschaft angehört. Wir nehmen Sie hiermit in eine Strafe von 400 Mark wegen Tantiemenhinterziehung vorbehaltlich weiterer Schritte.

Tantieme-Genossenschaft Deutscher Tonkünstler
gez. Rauhbein."

Da platzte ich vor Wut, und der Beutel auch, denn ich hatte ihn an die Wand geworfen.

So endete die schöne Fahrt.





DAS MUSIKFEST IN DUDELSHAUSEN

von Dr. Arthur Tintenklecks



„Honny soit qui mal y pense!"

Gönn', o Muse, mir die Gnade, würd'gen Lautes zu besingen,
Welch ein Fest zu deinen Ehren Dudelshausen mocht' gelingen —
Jenem Orte, der gelegen dicht an Polens rauhen Grenzen,
Der in kunstgeweihtem Nimbus nun auf ewig wird erglänzen. —
— Kiebitz, der Musikagente, sass betrübt in seiner Kammer;
Ihn durchwühlet nervenzerrend Welt- und Börsenschmerzes Jammer:
„Was geboten zur Ergötzung ich an weitberühmten Namen:
Ach, es waren Freibilletler meist nur, die's zu hören kamen.
Um zu gleichen den Kollegen in der Hauptstadt, jenen fetten,
Was beginn' ich?! — Ein Gedanke! — Ein Musikfest kann mich retten!
Zwar zu Jubiläumsfeiern scheint mir dieses Jahr verdorben:
Niemand ist vor hundert Jahren nicht geboren noch gestorben.
Auch das Mozartfest von neulich übertroffen wird's durch nichts —
Wo mit Bruckners finsterm Knurren man geehrt den Sohn des Lichts.
Doch nie dagewesner Reize bunte Fülle will ich bieten,
Mit des Auslands Ladenhütern mach' zu Treffern ich die Nieten:
Was entstammt exot'schen Zonen, sei auch schäbig schon sein Schimmer,
Imponiert des braven deutschen Michels Kunstverstand noch immer.
Mischt nicht auch german'schem Stamm sich hier das edle Volk der Polen?
Beider Eitelkeit ich schmeichle — dann gibt's sicher was zu holen!" —
Eilends nun zu seinem Freunde eilt er hin, dem Geiger Rose, —
Als Rosinsky glänzt er dorten, polnisch bis zur Sammethose. —
Dieser stand sogleich in Flammen: „Rasch ein Komitee gegründet
Der Mäzene, die als Köder man bei jeder Feier findet.
Eines meiner Schüler Vater ist der Leibfriseur des Fürsten,
Oft schon wusst' er zu gewinnen die Durchlaucht beim Schnurrbartbürsten.
Dieser wird uns als Protektor alle andern nach sich ziehen:
Sämtliche Kommerzienräte seh' ich auf der Liste blühen.
Ob sie was von Kunst verstehen, nun, das mag uns nicht viel scheren:
Werden sie doch um so wen'ger nörgelnd uns're Zirkel stören.
Sogenannte Kunstverständ'ge wollen alles besser wissen —
Drum in unserm klugen Rate mit Vergnügen wir sie missen.

Stets von ‚Stilgefühl‘ sie faseln, von der ‚Einheit der Programme‘,
Von der heil'gen Kunstbegeist'rung gottgeweihter Opferflamme!
Was da! Namen gilt's zu bringen für der Hörer zahlend Leimnis,
Was sie leisten ist uns schnuppe: Das ist des Erfolgs Geheimnis!“
So geschah's — und wie entsprungen einst dem Haupt des Zeus Athene —
Brachten Kiebitz und Rosinsky ihren Ausschuss auf die Beene.
Erst des Adels hohe Häupter, dann die Schar der Roturiers,
Nicht nach des Verständnis' Grösse, sondern der des Port'monnaies.
Drei der Tage sollten tönen hoch und hehr des Festes Klänge,
Drei der Dirigenten galt es drum zu wählen aus der Menge.
Insbesondere um der Polen Nationalgefühl zu streicheln,
Warb man Warschaus grössten Barden, lieblich ihrem Ohr zu schmeicheln.
Sensation sodann erzielen stets die Geister der Moderne:
Wo die braunen Lappen winken, kommt auch Richard Vogel gerne!
Endlich aber weckt man sicher der Begeist'rung Hochgewinsel,
Lässt man seiner Werke neu'stes vorposaunen Gustav Pinsel!
Aber um mit allzuvielem Neuen kopfscheu nicht zu machen,
Wählt man sonst — auch kommt es bill'ger — lauter gute alte Sachen.
„Noch ist Polen nicht verloren“, Litanei in sieben Stücken, —
Sobieski's Heldensöhne stets erneut sich dran entzücken.
Um es würdig zu gestalten, braucht's dazu des Chores Fülle,
Diesen trommelt man zusammen heimlich und in aller Stille.
Ob der Sänger Reihen frische oder schlechte Stimmen zieren:
Das vermag der Unternehmer Sinnen wenig zu genieren.
Um die Ehre zu erlangen, droben stolz im Chor zu sitzen,
Mehr als Schönheit, mehr als Stimme mochten Rang und Freundschaft nützen.
Auf dem Podium drum sah man sonderbare Huldgestalten,
Zahnlos, runzelige, taube, doch — hochwohlgeborne Alten.
Ob auch stimmlich nicht ergiebig diese älteren Semester —
Nun, was tut es — um so lauter spielt das treffliche Orchester.
Da sich Polens grosser Meister nicht genügend konnt' verständ'gen,
Glückt' es ihm nicht g'rad' besonders, des Ensembles Heer zu bänd'gen.
Aber in des Fests Begeist'rung wirkt' es drum nicht minder prächtig:
Jede Nummer wurde fertig — und der Beifall tobte mächtig.
Und besonders die Solisten waren wundersam erwählet:
„Individualisieren“! Nur ein Tor sich damit quälet!
Des Sopranes zarte Rolle lyrisch-zierlich fein zu singen,
Mocht' Frau Dagmarson aus Island ganz walkürenhaft gelingen.
Da sie Kenntnis nicht vom Deutschen noch vom Polnischen errungen,
Hat fortissimo Norwegisch alle Pianos sie gesungen.
Zwar 'ne Säng'rin, wie geschaffen, Dudelshausen nannt' sein eigen,

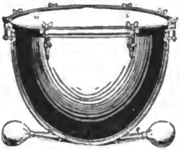
Doch wer mag bei solchem Feste wohl ein Kind des Landes zeigen?
Zu den tiefen Altpartieen, strengen Stiles gleichend Händeln,
Nahm man einer Operndiva mezzosopranistisch Tändeln;
Doch sie war — als echte Carmen — Spaniens Sonnenglut entsprossen,
Und es hatt' sie ganz besonders Kiebitz in sein Herz geschlossen!
Der Tenor — es war der Neffe des Regierungsrates Rödel —
Nur durch fürchterliches Brüllen konnt' er meistern seinen Knödel.
Den berühmtesten Bassisten liess die Vierzahl man ergänzen —
Da sein Part war baritonisch, konnt' er leider nicht drin glänzen,
Doch er war ein Brasilianer und hiess Don Juan del Maco
Trug auch aus dem Hals 'nen Orden, der vom Fürsten von Monaco.
So sich kunterbunt im Klange das Quartett zusammenfügte,
Aber ihre Namen zogen wunderbar — und das genügte! —
Grösser noch war das Gedränge an dem zweiten von den Tagen,
Wollte doch ein jeder sehen Richard die Battuta schlagen!
Wie man weiss, ist Ihm Musik nur, was sich füget 'nem Programme,
Und es hiess sein orchestrales Wunder diesmal: „Kind und Amme".
Aber nicht in lyrisch-weichem Stile tat den Stoff er schildern,
Geistesschwach und mendelssohnisch — nein, in realist'schen Bildern!
Anfangs hört man con sordini die Geburt in schwerem Drange,
Blech und Tamtam malt den Doktor fühllos klappernd mit der Zange.
Englisch Horn — es stirbt die Mutter, ihr zerrissnes Sein begleiten
— Gross ist der Effekt! — die Geigen, jäh zerreissend ihre Saiten.
Klänge der Celesta künden dann des Säuglings Lutschen munter,
In Glissandi zweier Harfen steigt der Milchquell rauf und runter!
Und mit Dämpfer die Trompete quäkt gleich ungezognen Kindeln:
Endziel ist der Kunst erreichet, kehrt zurück sie zu den Windeln.
Welch' ein überwundner Standpunkt ist's, Erhabenes zu bilden;
Klänge, die das Herz berühren, überlasse man den Wilden!
Aber die Musik von heute, mit Posaunen und mit Tuben,
Küche schildre sie und Keller, Kabinett und Wochenstuben.
Wer erkühnt sich, diesem Streben wohl die Palme zu entreissen?
Nur der Ketzer kann Guano dieses Vogels Losung heissen!
Und zu zeigen, wie vor Ihm muss alles Sonstige erblassen,
Hat zu anderm Dirigieren doch er sich herbeigelassen.
Und es brauchen grosse Geister dazu wahrlich keine Proben:
Geht es auch wie Kraut und Rüben — wird's gen Himmel doch erhoben.
Dudelshausens Dirigent zwar hat mit Eifer und mit Fleisse
Mondelang geübt, studiert, in des Angesichtes Schweisse —
Doch die Lumpe sind bescheiden: darum kriegt er keinen Groschen,
Darf ein Stückchen dirigieren, das am meisten abgedroschen.

Und als dankbar mit Applause ihn das Publikum geehret,
Hat ob solcher dreisten Frechheit Vogel mächtig sich empöret. —
Da die „Neunte Symphonie" man allzusehr bekannt doch wähnte,
Hat man zu des Abends Anfang ausersehn Beethovens „Zehnte".
In 'nes alten Waschkorbs Tiefen Kalisch den Entwurf entdeckte,
Den dann nach berühmten Mustern formend Müller kunstvoll streckte.
Auf der Freude Dithyramben in des tauben Meisters Kammer
Psychologisch musste folgen nun der Chor vom Katzenjammer.
Ihn zu vier Andantesätzen Müllers Hilfe hat gefasst,
Die als Presto dirigierte Vogel mit gewohnter Hast.
Und verstand auch von den Hörern keiner diese herben Gaben,
Durft' es, weil es unverständlich, doch den grössten Beifall haben. —
Da Rosinsky, stets bescheiden, dem Programme fern geblieben,
— Boshaft seine Feinde flüstern, dass zu faul er sei zum Üben, —
Lud er seinen Freund Tastini, gegen tausend bare Batzen,
Auf dem Fest zu produzieren seine Flügeltöter-Tatzen.
Dieser kam von Cincinnati mit dem D-Zug angefahren,
Was er eigentlich wollt' spielen, war ihm noch nicht ganz im klaren.
Überhörend seine Walzen, kam er zu dem Resultat da,
Dass zu diesem Zweck am besten passte die Appassionata.
Spielte sie in zwölf Minuten, schlagend jeglichen Rekord.
Zwar ein Kritikaster hinten rief, das sei der reinste Mord!
Hätt' er doch geschwiegen, treu der Höflichkeit, der übertünchten,
Denn Rosinskys langgemähnte Schüler aus dem Saal ihn lynchten.
— Doch nun nimm von Eisendrähten, Muse, Saiten auf die Leier,
Denn den dritten Tag zu singen, gilt's von Dudelshausens Feier.
Ungeahntes, nie Gedachtes harrt der härtstgesottenen Hörer,
Gustav Pinsel naht, der Grosse, stärksten Trommelfells Zerstörer.
Sorglich hatte Säul' und Mauer man gestützet mit Bedacht,
Dass nicht ob des Riesenwerkes schier der Saal zusammenkracht.
Hundertfünfzig Violinen drin aus Leibeskräften ringen,
Um den Schall von zwölf Trompeten, zehn Posaunen zu bezwingen.
Vierundzwanzig Heulsirenen stärken die Orchestermasse
— Reissend finden Wachs und Wattepfropfen Absatz an der Kasse.
Drei Kanonen mächtig hatte man im Seitengang verborgen,
Dass sie f — a — c auch stimmten, war des Meisters grösstes Sorgen.
Von der sonst'gen Instrumente Zahl und Fülle will ich schweigen,
Die zu nie gekannter Wirkung kräft'gen des Orchesters Reigen.
Doch sechs Schmiedehämmer muss ich nennen, abgestimmt in Terzen.
Nur die Kraft, sie kann erobern heutzutag' der Menschen Herzen. —
Sieben Glocken hingen ferner, das Finale einzuläuten.

Staunend fragt man sich im Kreise, was das Ganze sollt' bedeuten.
's ist, so wollten manche wissen, des Vesuvs vulkanisch Walten,
Das genialer Hand der Autor hier symphonisch wollt' gestalten.
Nein, so hört' man andre rufen, die Erkärung ist 'ne Ente:
Eine Sitzung, ihr könnt's glauben, ist's im Wiener Parlamente!
Auf des Meisters eigne Deutung war ja leider nicht zu hoffen,
Doch ein Jünger hat zur Not den Nagel auf den Kopf getroffen.
„Ich vermag es euch zu künden," also sprach er, „manu prima:
Musikalisches Gemälde ist's der Seeschlacht von Tsuschima."
Aus dem Streite aber konnte Eins mit Klarheit man ersehen,
Wie es doch so kinderleicht ist, der Programmusik Verstehen! —
Von erstaunlichem Effekte war bereits der erste Satz:
Siebenunddreissig Hörer räumten gleich freiwillig ihren Platz.
Angenehme Überraschung aber bot nun das Andante,
Zarte Themen in ihm webten, lauter alte wohlbekannte.
Manche zogen schon, zu lauschen besser noch dem Klang, dem süssen,
Sich die Watte aus den Ohren — doch das sollten schlimm sie büssen.
Denn ein sogenanntes Scherzo prasselt jetzo auf sie nieder,
Mit des unerhört'sten Lärmes Rüstzeug fuhr's durch aller Glieder.
Schrecklich war die Katastrophe: jäh befallen von der Lobsucht
Wurden drei der Rezensenten, sieben andre von der Tobsucht.
Letztere — der Psychiater hofft es — sind vielleicht zu retten,
Doch die andern musst' er legen als unheilbar an die Ketten.
An der Brüstung schlanken Säulen ein'ge sah empor man klimmen,
Andere begannen selber lauten Sang's mit einzustimmen.
Doch ein Polizeisergeant erlag 'ner Wahnidee, 'ner tristen:
Hielt sich für den Zar, dem Bomben werfen dort die Nihilisten. —
Aber im Finale endlich wurde alles überboten,
Was auf Menschenohren jemals losgelassen ward nach Noten.
Ganz zerschmettert hockten viele unterm Sessel gleichwie Leichen;
Ja, den Dirigenten selber eine Ohnmacht wollt' beschleichen.
Doch es rettete mit Wudki ihn ein Menschenfreund aus Polen;
Dieser und der Freunde Beifall liessen rasch ihn sich erholen.
Denn sowie sich ihre Nerven von dem Schok nach kurzer Pause
Hergestellt, da liessen donnern sie die Hände zum Applause.
„Ja, das ist der Tonkunst Krone", jauchzten brünstig die Verehrer;
„Keiner kann dich je erreichen, du der Mitwelt Hort und Lehrer.
Heil sei ihm, der alle Meister überragt an Kraft und Stärke,
Heil den Edlen, die ihn riefen her zu dieses Festes Werke!
Kiebitz Heil und Heil Rosinsky! Sie, der echten Kunst Auguren,
Sollen auch in Zukunft führen uns auf ihres Geistes Spuren.

Sie allein verstehn zu schaffen des Entzückens Sensationen —
Drum des Festes Überschüsse sollen auch ihr Tun belohnen!" —
Vor des bleichen Meisters Wagen spannen sich entzückt die Scharen,
Im Triumph — und ohne Hut! — ihn ins Hotel zurückzufahren. —
— Aber horch, was klingen dorten noch für Tön' aus einem Hause?
Lauschend stutzt darob der Haufe, macht im Vivat eine Pause.
Sanften Hauches, seelenvollen, bläst dort eine Klarinette,
Geig' und Cello sie begleiten zu bezauberndem Quartette.
Jenes Kritikasters Klause dieser holde Klang entstammte,
Den da gestern aus dem Tempel warf das Volk, das zornentflammte.
Aus der Kunst Reklame-Zirkus war er schmerzbewegt entwichen,
Und vier gleichgesinnte Freunde hatten zu ihm sich geschlichen.
Während dort die Hämmer dröhnten — spielen Mozart die Banausen!

— Also vom Musikfest endet meine Mär' von Dudelshausen.



INSTRUMENTATIONSREGELN FÜR STREBSAME KOMPONISTEN

von Willi Neckisch

Vorbemerkung

Zu allem Anfang merke das:
Die Piccoloflöte ist kein Bass.

Schlaginstrumente

Ein Klavier steht auf drei Beinen
Aber Wohlklang hat's meist keinen.
Man spielt es leise zum Begleiten,
Der Virtuos zerhackt die Saiten.

Die Pauke, die ist kein Klavier,
Doch hält man letzteres oft dafür.

Orgel

Die Orgel, das grosse Tongetier,
Ist zehnmal schlimmer als ein Klavier,
Denn bei den vielen blanken Pfeifen
Kann man sich schrecklich oft vergreifen,
Auch sind die Koppeln meist verhakt
Und eine Taste stets versackt.
Die pflegt mit unerbetnem Brummen
Musikbegeistert mitzusummen,
Und g'rade da, wo es nicht passt,
Ob auch der Spieler flucht und rast.
Ach! ganz zerstört ist die Akustik.
Der Hörer aber findet's lustig!
Auch sich's nach altem Brauche ziemt,
Dass eine Orgel sei verstimmt.
Drum streich sie aus der Partitur,
Glaub mir, sie bringt dir Ärger nur,
Und merke für die Instrumentation
Sie wirkt viel besser als Dekoration
Durch ihr stilechtes Tongehäuse —
Auch stört man — wenn man spielt —
die Mäuse.

Streicher

Iss mit hohlen Zähnen Feigen:
Du merkst den Klang der hohen Geigen,
Man spielt, dies ist die erste Regel,
Mit dem Bogenrücken hinterm Stegel.

Die Geigerin sei jung,
Die Geige selbst sei alt;
Die erstre wird meist schlecht,
Die letztre gut bezahlt.

Früher tät man darauf singen
Doch will das nicht mehr recht gelingen,
Das höchste Lob heut der erzielt,
Der am allerschnellsten spielt.

In dem grossen Tongetratsche
Findet immer man die Bratsche;
Sie ist von trübem heisrem Klang
Und nicht sehr brauchbar für Gesang.
Drum pflegt sie auf den tiefren Saiten
Gern Geisterstimmen zu begleiten;
Im ganzen ist's kein Klang, kein guter
So wie 'ne heisre Schwiegermutter!

Wer möchte nicht das Cello streichen
Um zarte Herzen zu erweichen?
Der Ton zieht sich wie Honigstrippen,
Doch schlimm ist's, tut er mal umkippen
Dieweil das leicht ein jeder hört
Und es den Beifall selten mehrt.

Schwer ist's, den Bass ganz zu ergründen
Doch weiss man ja, er steht ganz hinten
Und ist viel grösser als der Mann,
Der ihn höchst selten spielen kann.
Doch hat er meistens nichts zu sagen
Und nur die Harmonie zu tragen,
Doch ist das bei der Tonkunst heute
Nur etwas für ganz starke Leute.
Auch nimmt bei Mahler man und Strauss
Das alte Darmgestränge raus.
Denn die Akkorde zu ertragen,

Die schwer und himmelhoch aufragen,
Dazu können nur dienen
Von Krupp die Nickel-Eisenschienen.

Bläser

Die Flöte, die hat viele Klappen,
Es gilt, die rechte zu ertappen;
Denn — hast die falsche du gegriffen,
Hast du dich selber ausgepfiffen.

Auch ist ein Flöteninstrument,
Das man noch viel zu wenig kennt,
Der Schlüssel, da du wohnst, vom Haus,
Es kommen viel schöne Töne heraus,
Und ein ganz zart gestimmtes Ohr
Zieht ihn sogar der Flöte vor.

Es kräht — ki kri! — ganz wie ein Hahn —
Das hat der Oboist getan.

Gleich neben der Oboe steht
Auch meistens gleich die Klarinett',
Beim Spielen bläst man oben rein,
n den Trichter würd's vergeblich sein.

Noch viel Rohre gibt's zum Blasen,
Man hält sie alle unter die Nasen
Und schneidet, wenn man bläst, Gesichter,
Das schönste ist der Küchentrichter.
Sein Klang ist voll und rein, sonor —
Ich zieh' ihn der Trompete vor.

Das Horn das ist ein gelbes Rohr,
Draus kommen die bösen Kickser hervor,
Weit sicherer ist das Bigottphon
Und auch viel weicher und voller im Ton.

Nur der Posaunen Glanz und Pracht
Gibt deinem Werke Kraft und Macht.
Nimm 3×4 an leisen Stellen,
Das Dreifache in stärkeren Fällen.
Einst blies man Mauern damit ein,
Jetzt schildern sie nur Liebespein.

Und die ganz hitzigen Buben,
Die nehmen dazu noch Tuben.

Und als sie die Tuben da hoben
Und anhuben das Toben,
Da liefen die Leute raus,
Und 's war noch gar nicht aus.

Harfe

Dieweil man sie fast gar nicht hört,
Sie die Musike wenig stört,
Doch ist sie herrlich anzusehn,
Sieht man sie goldig flimmernd stehn.
Schmierst du die Saiten mit Butter ein
So wird der Harfner böse sein.

Hast du die Regeln hier genossen,
So lies nur weiter unverdrossen:
Es liegt beim wahren Instrumentieren
Die Kunst allein im Kombinieren,
Und soll man Lorbeer einst dir winden,
So musst du „neue Klänge" finden.
Lass das Orchester summen,
Lass es heulen, lass es brummen,
Lass die Hörner husten,
Autohuppen pusten,
Lass die Flöten — Bässe blasen
Und die Bässe — zur Höhe rasen.
Imitiere: Wind und Sturm,
Lerche oder Riesenwurm,
Meeresbrandung oder Bach,
Zephyrsäuseln, Donnerkrach,
Elfenflüstern, — Hagelprasseln,
Bienensummen, — Autorasseln,
Lass Windmühlen — wühlen,
Kuhglocken — locken,
Nimm Stabiklaviere,
Drei oder viere,
Lass es wie Kinder schrei'n
— — Man wird alles verzeihn!
Nur eins merke, Bester,
Es darf nie klingen — wie ein Orchester!



ANALYSE EINER SINFONISCHEN DICHTUNG VON WILLI TÄDDE

ZU IHRER ERSTAUFFÜHRUNG ANLÄSSLICH DER 11. VERS. DEUTSCH. IRRENÄRZTE IN BRESLAU

von Dr. Max Steinitzer

Zum Festkonzert anlässlich der Mitte März in Breslau tagenden 11. Versammmlung deutscher Irrenärzte hat der so schnell begabt gewordene 20jährige Komponist Willi Tädde eine sinfonische Dichtung verfasst, die von den rühmlichst bekannten dieses seit Monaten epochemachenden Talents sicher als seine charakteristischste und gehaltvollste angesprochen werden kann, indem sie die Prinzipien seines Stils noch vollendeter als die bisherigen zum Ausdruck bringt. Entsprechend dem Interessenkreis der Festgäste schildert das Werk die verbreitetsten Formen seelischer Erkrankung mit absoluter Virtuosität. Eine kurze Skizze deute dies an.

1. Paranoia, primäre Verrücktheit. Über einem grossen Orgelpunkt, der nicht in die betreffende Tonart passt, ist eine Kette von Akkorden aus jener korrekt entwickelt, wie sich eine Kette logisch einwandfreier Schlüsse auf einer falschen Voraussetzung aufbaut. Die sich ergebenden unglaublichen Dissonanzen stellen die Diskrepanz zwischen dem Wirklichkeitsbild nach normaler Auffassung und dem pathologisch veränderten des Patienten dar.

2. Mania transitoria, Manie mit Ideenflucht, ein Über- und Durcheinanderstürzen der Motive (Vorstellungselemente), ohne dass irgendeines zu logischer Entwicklung käme oder irgendeine Assozion (vernunftgemässe Verkettung) entstünde.

3. Melancholia simplex, einfache Melancholie. Die sämtlichen Streichinstrumente heruntergestimmt, um Depression der organischen Grundlagen des Seelenlebens anzudeuten; gestopfte Blechinstrumente tun das ihre, um die Art der somatischen Grundstimmung zu erläutern. Jedes rhythmische gesunde Motiv ist unmöglich; starr in gebundenen Synkopen schleicht das Vorstellungsleben dahin, durch unheimlich dessinlose, öde, chromatische Tonfolgen bis zur totalen Vorstellungsstockung, stupor melancholicus, fortschreitend.

4. Grössenwahn auf paralytischer Grundlage. Ein absichtlich vollkommen nichtssagend gehaltenes Sechzehntelmotiv der zweiten Violine baut sich zu einer Kette von masslos gedehnten Blechakkorden auf, das Verhältnis der krankhaft arbeitenden Vorstellungstätigkeit zu der geringfügigen Wirklichkeit schildernd.

5. Melancholie mit Zwangsvorstellungen. Hier feiert das Prinzip des Leitmotivs einen ganz besonderen Erfolg. Aus dem Untergrunde formloser Harmonieen erhebt sich immer wieder das insistente Hauptmotiv aus zwei Noten, durch keine anderen melodischen Ansätze, die sich da und dort emporringen wollen, zu verscheuchen. Die Gesamtstimmung wird immer quälender, bis endlich ein Verzweiflungsausbruch der Tuben und Pauken die anschaulichen Vorgänge beschliesst.

6. Epilepsie mit Tobsuchtsanfällen, durch regelmässigen Gebrauch von Bromkalium latent gehalten; nur den Versuchen zum Aussetzen der Gaben folgen

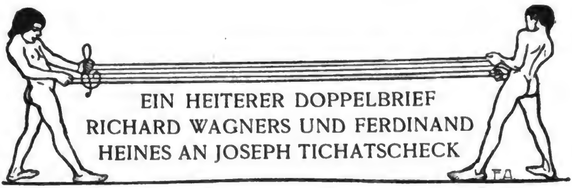
die Anfälle. Die Bromkaliumdosen sind durch ein Motiv von ausgesuchter Schläfrigkeit angedeutet, das immer wiederkehrt; wenn es aussetzt, tritt ein ohrenzerreissendes Tutti ein.

7. Kleptomanie (unbezwinglicher Drang nach Aneignung fremder Gegenstände). Die bunte Qualität der gestohlenen Objekte, „Komm Karlineken" und „Im Grunewald" neben dem Rachewahnmotiv aus der Götterdämmerung und dem Trauermarsch von Chopin nebst einigen Anhäufungen verbotener Quinten legt nahe, dass hier ein Fall von Neigung zu Übertretungen angenommen wird, der ebensosehr den Kriminalisten als den Psychopathen interessieren dürfte.

8. Dementia paralytica, progressive Gehirnerweichung, in vollkommenen Blödsinn endigend. Anfangs tauchen noch einzelne Vorstellungen, durch kurze langsame Figuren einzelner Instrumente ausgedrückt, auf, erst durch thematische Zwischenglieder verbunden, dann immer mehr den inneren Zusammenhang verlierend, bis ein unsagbar monotones Motiv der gedämpften Solobratsche, nur aus ein und derselben Note mit kleinen Pausen dazwischen bestehend, den völligen Ruin des Vorstellungslebens andeutet. Ein anhaltendes leises Kratzen mit dem Fingernagel auf dem Körper der Violoncelle macht den sprechenden Beschluss. — — —

Dr. Neukuckuck, der bekanntlich in phänomenaler Weise die gesamte Musikgeschichte der letzten zwei Jahre in Berlin beherrscht, hat ausgesprochen, dass man nicht umhin könne, von jetzt ab eine neue Gliederung dieser Wissenschaft zu konstatieren. 1. Epoche der Vorbereitung: von Apollo und Isis bis zu Strauss und Reger; der junge Tädde. 2. Epoche der Vollendung: Täddes geschilderte sinfonische Dichtung „Psychosen" sowie Ankündigung seiner folgenden: „Die Herzkrankheiten, nach der Speziellen Pathologie von Strümpell" und „Die Erdbeben des Jahres 1906".





EIN HEITERER DOPPELBRIEF RICHARD WAGNERS UND FERDINAND HEINES AN JOSEPH TICHATSCHECK

Es war im Juni 1842 (nicht 1841, wie Wagner in der Zerstreutheit schreibt). Bei Frau Pauline Tichatscheck (deren Namen in kleinem Golddruck am Kopfe des goldgeränderten Briefblattes steht) hatten sich die Dresdner Freunde, der Hofschauspieler Ferdinand Heine und der kurz vorher aus Paris in die Heimat zurückgekehrte Richard Wagner zusammengefunden. Tichatscheck selbst war auf Gastspiel in London (wie ein Vermerk von seiner Handschrift rechts oben angibt); da haben die beiden an ihn diesen lustigen Doppelbrief losgelassen, dessen Anrede von Heine, dessen erste Zeile von Wagner geschrieben ist, worauf dann, wie leicht zu ersehen, die zwei Schreiber sich bei jeder Zeile abgewechselt haben, oder besser: Heine hat sich den Spass gemacht, zwischen die Zeilen seines jungen Freundes einen zweiten Brief zu schreiben. Der ungeduldige junge Musiker weiss schon, dass der „Rienzi“ vor Mitte Oktober nicht gegeben werden kann (was denn auch eintraf), während er noch am 3. Mai (Familien-Briefe Nr. 19) gehofft hatte, dass das Werk „unwiderruflich im August“ herauskommen würde. Noch im Juli ist Wagner, der sich im Juni 1842 nach Teplitz begeben hatte, im ungewissen, ob Tichatscheck schon heimgekehrt sei (Altmann 108, 109). — Was Heines „Morianischer Katzenjammer“ bedeutet, ist nicht zu ersehen; vielleicht war soeben in Dresden ein italienischer Sänger Moriani aufgetreten.

Beide Schreiber bedienen sich der deutschen Schrift; Wagner ging ja bekanntlich erst 1848 zur lateinischen Schrift über. — Sehr komisch ist es, wie er in der Unterschrift durch Heines darüberstehendes „Dein“ verleitet wird, statt der höflichen Anrede ein familiäres „Dich liebender“ zu schreiben. —

Dem Besitzer des Autographs, Herrn Emil Teppich in Königsberg i. Pr., danken wir an dieser Stelle für die freundliche Erlaubnis des ersten Abdruckes.

im Juny 1841

Geliebter Freund und Schwede!

(Wagner-) Die Frau Kammersängerin hat mir mit-
(Heine-) Eben spricht Richel, der wahnsinnige Kapellmeister, sich da-
geteilt, dass Sie wünschten, im Maskenball
hin aus, daß er sich sehr nach einem Brief von dir sehne, ein
das erste Mal bei uns wieder aufzutreten;
offenbarer Beweis, daß er eine Art von Esel ist. An deinen
das wird nicht gehen, da die Dekorationen nicht

Briefen wäre mir den Teufel nichts gelegen, wenn wir dich nur
im Stande sind, oder vielmehr zu der Bearbeitung
erst in Person hier hätten, um die wenigen vernünftigen
des Werkes nicht passen. Was nun überhaupt ge-
Menschenkinder hier vom Morianischen Katzenjammer wieder
geben werden kann, um Sie, wie es erforderlich
zu kurieren. Meine höchste Lust und Freude, den Genuß guter
ist, brillant auftreten zu lassen, davon habe
Musik, muß ich jetzt entbehren, und möchte darob verzwatscheln!
ich keinen Begriff, es liegt Alles sehr im Argen;
Mache also, daß Du herkommst und hier ordentlich loslegst, um
Rienzi kann vor Mitte Oktober nicht herauskommen,
den Dresdner Schaafzippeln zu beweisen, daß wir statt des Ital-
da jedenfalls die Frauenparthien umstudirt werden müssen;
lienischen Gekröhles doch noch lieber vernünftigen deutschen Gesang
dieses wünscht von ganzem Herzen — nun ich kann
hören wollen. Dieses gebe ich Dir zum Aviso, bei Strafe
auch noch ein bischen weiterschreiben: ich rathe
meines höchsten Zornes! Geschrieben nach Genuß eines ein-
Ihnen vor allen Dingen, bald zurück zu kommen,
fachen und nichts weniger als luxuriösen Kalbsbratens bei der
es ist hier manches in Ordnung zu bringen.
Strohwittwe Tichatschechin, und geschrieben mit Ellenbogenhülfe
Kommen Sie bald und seien Sie versichert, dass
Deiner Finchen. Mache und komme, auf daß wir wieder
ich ewig sein werde
fidele Stunden erleben.

Ihr
Dein

Dich liebender
treugesinnter Freund
Richard Wagner
Ferdinand Heine

Die Tinte war sehr schlecht, fast lauter Kumms,
drumm ist auch der Brief so dummmm geworden.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

69. Hugo Marcus: Musikästhetische Probleme auf vergleichend ästhetischer Grundlage, nebst Bemerkungen über die grossen Figuren in der Musikgeschichte. Verlag: Concordia, Berlin 1906.

Ich bekenne von vornherein, dass es mir lieber gewesen wäre, der Verfasser des vorliegenden Buches hätte sich auf eine Abhandlung über das Wesen der Musik beschränkt; denn nur was er über dieses Thema zu sagen hat, scheint mir wirklich klärend und fördernd, wenn auch nicht durchaus neu zu sein. Er unterscheidet in aller Kunst formale und nachahmende Elemente, die nur in den einzelnen Künsten verschieden verteilt sind. Formal nennt er dasjenige, das unmittelbar auf unsere Seele wirkt, nachahmend dagegen dasjenige, das mittelbar wirkt, indem es uns nämlich auf irgendwelche Weise an anderes erinnert. Wenn auch die Ausdrücke „formal" und „nachahmend" nicht gerade glücklich gewählt sind, so müssen wir doch in der Sache selbst dem Verfasser zunächst recht geben. Die Musik nun ist die formalste Kunst, insofern die Töne in der Wirklichkeit verhältnismässig nur selten vorkommen und uns daher auch nur selten an Aussermusikalisches erinnern können. Aber gerade darum sind ihre Verhältnisse, und zwar sowohl die rein zeitlichen Anordnungen, also Tempo und Rhythmus, als auch der Wechsel der Tonhöhen, Tonstärken und Klangfarben und die harmonischen und disharmonischen Beziehungen im gleichzeitigen und sukzessiven Erklingen, um so allgemeiner, d. h. sie vermögen in uns alle möglichen Gefühle, Gemütsbewegungen, Affekte, Vorstellungen, Gedanken anklingen zu lassen. Sie sind also allgemein, aber unbestimmt nachahmend. Auch das ist richtig; denn die Verhältnisse, welche z. B. die bildende Kunst darstellt, zwingen unsere Phantasie, eben weil sie der Wirklichkeit um vieles näherstehen, in viel bestimmter abgegrenzte Bahnen. Aber doch fehlt die eigentliche psychologische Begründung, und vor allem wird nicht untersucht, ob nicht vielleicht die Verhältnisse der Farben an sich oder der Bewegungen an sich die gleiche verallgemeinernde Wirkung ausüben wie die Verhältnisse der Töne. Übrigens ist es auch zweifelhaft, ob nicht schon der einzelne Ton verallgemeinernd wirken kann oder gar muss, natürlich in geringerem Grade als das Tonverhältnis. Immerhin verstehen wir, wie Marcus zu dem Ergebnis gelangen konnte, die Musik könne nicht nur unser Innenleben in allgemeinen und unbestimmten Umrissen nachahmen, sondern auch die Vorgänge der Aussenwelt; nur müsse sie hier die Geräusche stilisieren und idealisieren und an die sichtbaren Bewegungen durch entsprechende Tonbilder erinnern, aber natürlich immer nur in jener unbestimmten Weise. Was die Verbindung der Musik mit der Poesie betrifft, so sagt Marcus, jene verleugne ihr Wesen, wenn sie sich dieser unterordne. Aber auch hier vermisse ich die eigentliche Begründung, und zudem scheint er alle Verbindungen, die überhaupt möglich sind, also Gesang, Melodrama und die verschiedenen Arten der Programmusik, ohne nähere Untersuchung für gleichberechtigt zu halten. Ja, er will sogar das starke Hervortreten der Programmusik im 19. Jahrhundert gewissermassen als eine geschichtliche Notwendigkeit erweisen, indem er ausführt, die Instrumentalmusik habe sich, wenigstens teilweise, von der Andeutung des Innenlebens zu der-

jenigen äusserer Vorgänge gewendet und könne hierbei zur Erreichung der nötigen Deutlichkeit vielfach des Programms nicht entbehren. Mit seinen entwicklungsgeschichtlichen Konstruktionen, die sich durch die ganze Schrift ziehen und den seltsamen Zusatz zu deren Titel erklären, und ebenso mit der antithetischen Gegenüberstellung nur scheinbar entgegengesetzter Tatsachen zeigt sich der Verfasser als ein Nachzügler der Hegelschen Schule. Seine Konstruktionen enthalten, wie das der „Geschichtsphilosophie" stets zu gehen pflegt, Richtiges und Falsches in buntem Durcheinander. Wie lässt sich z. B. angesichts der Lehre vom Ethos die Behauptung aufrechterhalten, die antike Musik sei rein formal gewesen, dieses Wort natürlich im Sinne des Verfassers gebraucht? Die Behandlung der „speziellen Probleme der Musikästhetik", wie Harmonie, Melodie, Gliederung des Tonstückes usw., verliert sich, wie schon angedeutet, in unfruchtbaren Erörterungen, statt auf das Wesen der Sache selbst einzugehen. Mit Aufstellungen wie: Die Harmonie hat „eine Nähe zur Dynamik", die Melodie dagegen „eine Nähe zum Tempo", ist nichts anzufangen. Ein Anhang bringt eine willkürlich zusammengestellte Reihe von Bemerkungen über verschiedene Stoffe, so eine Charakteristik des Musikers, einen Abschnitt über Philosophie und Musik, einen anderen über die ethische Wirksamkeit der Musik usw. Alle diese Bemerkungen sind mehr oder weniger aphoristisch gehalten und bieten, wo sie nicht auf ein blosses Spiel mit Thesen und Antithesen hinauslaufen, nach Art der meisten Aphorismen nur Halbwahrheiten. Unnötig erschwert wird die Lektüre des ganzen Buches durch steife sprachliche Neubildungen und durch eine auffallende Sparsamkeit im Setzen von Interpunktionszeichen. Dr. R. Hohenemser

MUSIKALIEN

70. Kurt Striegler: Sechs Lieder, op. 1 und 2. Verlag: C. A. Klemm, Dresden, Leipzig und Chemnitz.

In diesen Erstlingskompositionen zeigt sich eine schöne Begabung, die sich zunächst noch mehr nach der harmlos-heiteren Seite hin betätigt und hierbei eine wohltuende Frische offenbart. Aber in den zwei Liedern „Nachtgesicht" und „Aufblick" weiss der junge Tonsetzer auch ernste Töne mit Sicherheit anzuschlagen und erfreut dabei durch eine ruhige, jeder Extravaganz abholde Tonsprache. Die zwei Heftchen erwecken für die Zukunft manche Hoffnung. F. A. Geissler

71. Hermann Erler: Liebeswalzer. Nach Melodieen von Franz Schubert und Volksliedergedichten für Sopran, Bariton und Klavier. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Ein geschickt gemachtes, abwechslungsreiches und wohlklingendes Potpourri, das als gute Salonmusik zu empfehlen ist.

72. H. Huch: Die tote Erde. Legende für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Op. 1. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Soweit der Klavierauszug ein Urteil ermöglicht, ist selbst als op. 1 die Veröffentlichung dieser ungeschickten Schülerarbeit dem Komponisten nicht zu verzeihen.

73. E. Kauffmann-Jassoy: Drei Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 1. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Das hier vorhandene Talent muss erst in strenger Schule erzogen werden, bevor eine weitere Herausgabe kompositorischer Versuche ernsthaft zu empfehlen ist.

Adolf Göttmann

74. Max Jentsch: Sonate für Klavier und Violine. op. 23. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Trotz mehrfacher Versuche kann ich mich mit dieser Sonate nicht befreunden: hinter dem ziemlich anspruchsvollen Gewand stecken nicht allzu wertvolle Gedanken. Am bedeutendsten erscheint mir das Scherzo. Wilh. Altmann

REVUE DER REVUEEN

KUNSTWART (München) 1906/07, No. 3, 5—7. — Franz X. Schoenhuber beklagt den Tiefstand des „Musikunterrichts in den Lehrerbildungsanstalten". Es solle vor allem „in einer gesonderten Stunde, die recht wohl auf Kosten der Paukerei freigemacht werden könnte, die Musik durch eine Art musik-ästhetischer Vorlesungen aus dem Banne der Isoliertheit, unter dem sie noch immer leidet, erlöst werden". — „Hugo Wolfs Jugendlieder" bespricht G. v. Lüpke. Während in den Heine-Liedern sich immer nur der Musiker Wolf ankündigt, findet man in den Liedern auf Lenausche Gedichte eine neue, reife Nuance des Wolfschen Geistes. Es ist zu bedauern, dass ein Teil dieser vorhandenen Produktionen aus Wolfs frühster Schaffensperiode von der Veröffentlichung noch ausgeschlossen geblieben ist. — Richard Batka nimmt zu Draesekes Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" Stellung in einer Entgegnung, die sich betitelt: „Und das ärgert unsere Alten . . ." Betrachtet man näher, was Draeseke an der Gegenwart tadelt, so sieht man, dass es meist gar nicht ästhetische Prinzipien, sondern musikalische Handwerksfragen sind, die ihn erregen. Und so treffen die meisten Beschuldigungen, die er erhebt, auf die wirklich anerkannten Tondichter unserer Zeit nicht zu. Verfasser führt längere Gegenbeweise an, so dass von Draesekes Aufsatz nicht viel mehr bestehen bleibt, als eine Anzahl von Tadelworten gegen gewisse Exzentrizitäten, die jeder ohne weiteres mit der Tatsache unterzeichnen kann, „dass ein so bedeutender Künstler völlig die Fühlung mit der Musik der Gegenwart verloren hat". — Friedrich Brandes bespricht Max Schillings' „Moloch". Der Charakter des Moloch als einer Nichtsensation, die vornehme Individualität des Komponisten verbürgen eine mit der Zeit sich steigernde Wirkung. „Im Kern des Molochdramas finden wir Germanen uns selbst: die Sehnsucht nach der Gottheit als einem in jeder Hinsicht Innerlichen. Und diese germanische Ureigenheit auszusprechen war Schillings, ein wurzelecht deutscher Komponist, besonders berufen." Aus diesem Grunde ist zu hoffen, dass das Werk trotz seiner Mängel durchdringen wird.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 3/6. — Albert Maecklenburg: „Das musikalische Gedächtnis und seine Stärkung". Soll das musikalische Gedächtnis zur Auffassung der kompliziertesten rhythmischen Verhältnisse befähigt werden, so müssen ausser den notwendigsten Gehörübungen rhythmische Studien vom Leichten zum Schweren und Schwersten in aufsteigender Stufenfolge vorgenommen werden. — Zur Erinnerung an den dreissigjährigen Todestag von Hermann Goetz veröffentlicht Bruno Weigl einen Gedenkaufsatz, der dem Leben und Schaffen des Künstlers gewidmet ist. — Hans von Wolzogen beleuchtet von neuem die Frage des Schwertes im Rheingold: „Wie steht's mit dem Schwert?" — Adolph Kohut betrachtet das Urbild des „Fra Diavolo". — Ferner sind zu erwähnen: Ellen von Tideböhl: „Gabriel Pierné. — Wladimir Wassiljewitsch Stassoff." — M. Koch: „Der Hauptnonenakkord".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 69/77; 1907, No. 1/4. — In sachlicher und gerechter Form weist August Spanuth die Angriffe Vincent d'Indy's gegen den deutschen Geschmack und deutsche Musiker zurück:

„Vincent d'Indy und der deutsche Geschmack". Verfasser sagt u. a.: „Der deutsche Musiklehrer bekommt zu hören, dass er seine Schüler wohl zu einer beträchtlichen Geschicklichkeit abrichten könne, dass er ihnen aber niemals an die Seele dringe. Das ist von allen d'Indy'schen Behauptungen vielleicht die leichtsinnigste, die unverantwortlichste. Das Gegenteil könnte sicherlich viel eher zutreffen ... Deutschland aber wird trotz d'Indy wohl noch eine Weile fortfahren, die eigentliche musikalische Lehrmeisterin in der Welt zu sein." — G. Münzer wendet sich an die jungen Künstler und Künstlerinnen und warnt vor dem Zuzug nach der Grosstadt, die oft grosses Elend statt des erhofften Ruhmesweges brächte: „Ave Caesar, morituri te salutant." — Derselbe Autor empfiehlt unserer Zeit in einem Artikel: „Musikalische Hypertrophie" neben der allzu einseitigen Kultur des Grossen, Programmatisch-Tiefsinnigen, Gewaltigen, Gewaltsamen, die grössere Pflege des Intimen, Gemütvollen, Feinsinnigen, das auch sehr „gross" sein kann. — Karl Grunsky bespricht „Mozarts Idomeneo", der, anlässlich des Mozartjubiläums wieder aufgeführt, in dem Autor die Frage anregte, „ob wir in der Beurteilung der sogenannten Opera seria nicht allzustreng und einseitig geworden sind". — Ein „Rückblick auf das Musikjahr 1906" erörtert die bemerkenswertesten Ereignisse auf rein musikalischem und musikdramatischem Gebiete.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), Jahrg. VII, Heft 12; Jahrg. VIII, Heft 1. — Hermann Springer teilt noch einiges „Zur Frage der musikalischen Bibliographie" mit. — Donald Francis Tovey spricht im Anschluss an die „Goldberg-Variationen" über „Bach's Humour". — M. D. Calvocoressi betrachtet Leben und Schaffen „M. Alexandre Glazounow's". — Es sind ferner zu erwähnen: Thomas Casson: „Certain new devices in Organ-development". — E. K. Blümml und R. Zoder: „Josef Lanners Fortleben im Volkslied".

VEREINIGTE LEIPZIGER MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Leipzig), 1906, No. 45/52; 1907, No. 1/2. — Roderich von Mojsisovics bringt seine Abhandlung über „Max Regers Orgelwerke" zum Abschluss. — Zur „Partiturreformfrage" äussert sich Kuno Wolf. Durch die Partitur- und Tonschriftreform wird das Transponieren nicht ausgeschaltet, sondern es steckt in den transponierten Stimmen, wie auch in jedem eingeführten Zeichen. — R. Sternfeld schreibt über „Wagner-Literatur". Der Umstand, dass „so entsetzlich viel Unwesentliches, Äusserliches über Wagner geredet und geschrieben wird, lässt den Verdacht aufkommen, dass es sich um eine Mode handelt, und um das Geschäft, das den Spuren der Mode unerrötend zu folgen pflegt". — Emil Liepe richtet ein Mahnwort an deutsche Künstler: „Tannhäuser oder Troubadour?" Verfasser wendet sich besonders gegen die vielen stillosen Aufführungen des Tannhäuser und ermahnt Sänger und Sängerinnen, dem Werke das Schellengewand des „Troubadour" abzustreifen." — Hugo Daffner bringt einen lesenswerten Artikel „Über die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert".

DAS HARMONIUM (Leipzig) 1906, No. 8/12. — Es sind folgende Artikel zu erwähnen: „Hector Berlioz als Harmoniumkomponist". — „Das Harmonium auf der Berliner Musik-Fachausstellung 1906." — Carl Anders: „Musikalische Revolutionen". — Hermann Ritter: „Über Musikunterricht und über meine fünfsaitige Geige". — Ein Nachruf ist „Oscar Wermann" gewidmet, einem Manne, der sich für die Weiterentwicklung des Harmoniumspieles verdient gemacht und eine grosse Reihe von Harmoniumkompositionen geschrieben hat.

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Königliche Opernhaus gab unlängst „Die Zauberflöte" mit vier Gästen. Herr v. Hülsen sucht dem ihm unterstellten Institute frische Kräfte zuzuführen; so erklären sich wohl die in letzter Zeit ausserordentlich häufigen Gastspiele. Leider liegt ja die Zeit weit hinter uns (ich denke an Hülsens Vater), wo ein Stamm von wahrhaft hervorragenden Künstlern solche Sorgen nur spärlich aufkommen liess. Mit einer Sängerin hat der jetzige Chef einen glücklichen Griff getan: mit dem hier schon besprochenen Frl. Hempel. Sie zeigte auch an jenem Abend als Königin der Nacht wieder ein höchst erfreuliches, das Durchschnittsmass überschreitendes Können, sympathische Mittel und künstlerischen Ernst. Ihrer jugendlich klingenden Stimme ist es freilich noch nicht gegeben, die starken seelischen Empfindungen des Hasses und der Mutterliebe überzeugend zum Ausdruck zu bringen, die Mozart in seine Töne gebannt hat. Von den übrigen Gästen interessierte noch am meisten Cornelius Bronsgeest, der den Papageno mit hübscher Baritonstimme und musikalisch sauber sang, im Spiel allerdings Gewandtheit und zündenden Humor vermissen liess. Herr Zottmayr, in Spiel und Diktion ein reichlich jugendlicher, aber vornehmer Sarastro, laboriert namentlich an einer unausgebildeten Höhe; die Tiefe klingt gar nicht übel. Mizzi Marx endlich, die alle Töne beim Ansatz heraufzieht, war als Pamina wenig am Platze. Schade, dass sie bei ihren hübschen Mitteln und ihrer sympathischen Erscheinung ihren Gesang nicht sorgfältiger kultiviert hat. Ein so bunt zusammengewürfeltes Ensemble musste dem Kapellmeister Schwierigkeiten machen. Leo Blech wurde ihrer meistens Herr und brachte in der Leitung des Orchesters und der Temponormierung hie und da auch eine persönliche Auffassung zur Geltung.

Die Komische Oper erwarb sich ein unbestreitbares Verdienst durch die Aufführung der „Tosca" von Puccini. Die krasse Effektsucht und der abstossende Stoff des Sardou'schen Dramas, auf dem das Libretto Illica's und Giacosa's basiert, ist zwar in der Musik durch nichts gemildert. Im Gegenteil, ins Reich der Tonkunst gezogen, erscheint uns das alles noch viel unerquicklicher, die Greuel der Folterszene, die Seelenpein der dabei zur Gegenwart gezwungenen Geliebten, der Theatercoup des letzten Hinrichtungsaktes. So wenig rein künstlerische Wirkungen ausgelöst werden, kann man sich indessen einem gewissen Eindruck nicht entziehen. Die Nerven revoltieren, aber die Phantasie fühlt sich hie und da angeregt durch die Kunst eines beredten und in seiner Art originellen Meisters der Töne. Freilich ist auch hier, wie in allen Puccini'schen Opern, Stückwerk. Momentbild reiht sich an Momentbild, Stimmung an Stimmung, ohne Übergang, und beständig reisst der Faden ab. Puccini reckt sich dabei manchmal zu derber Theatralik auf; aber er bleibt doch der Schöpfer der „Bohême" und gibt sein Bestes in lyrischen Episoden, in anmutigen Wendungen, in der instrumentalen Schilderung des Milieus und geistreichen Orchestereffekten. Die von Egisto Tango geleitete, von Direktor Gregor wirksam inszenierte, von prachtvoll malerischen Bühnenbildern umrahmte Vorstellung gehörte zu den besten, die die Komische Oper bisher geboten. Nadolovitsch als Maler, Büers als Polizeichef schufen charaktervolle Gestalten. Trägerin des Erfolges aber war eine neue Sängerin, Maria Labia, die die Tosca mit blühender, biegsamer Stimme und hinreissendem Spiel und Gebärdensprache ausstattete. Dr. Leopold Schmidt

Die Leitung des Lortzing-Theaters war schlecht beraten, als sie es unternahm, den „Mikado" von Arthur Sullivan herauszubringen, denn diese nichts weniger als leichte Aufgabe übersteigt bei weitem die begrenzten Fähigkeiten des neuen Instituts. Abgesehen vom choreographischen Teil, zu dessen Gelingen längere Proben erforderlich sind, als sie eine Bühne mit wechselndem Spielplan naturgemäss aufwenden kann, verlangt die drollige Handlung, der witzige Dialog mit seinen mancherlei satirischen Spitzen und nicht zuletzt die feingefügte, humorvolle, die Formen der grossen Oper in einzelnen Nummern so ergötzlich parodierende Musik ein Ensemble ersten Ranges, soll nicht die Wirkung des Ganzen in Frage stehen. Bei dieser englischen Tanzoperette, die vor 22 Jahren ihren beispiellosen Siegeszug um die Welt begann, liegt, ähnlich wie bei Offenbach, die Gefahr vergröbernden Übertreibens besonders nahe, und wenn nun deutsche, an den herrlichen Erzeugnissen der heutigen Operettenfabrikation geschulte Kräfte in diesen Fehler verfallen, so bleibt von dem reizvollen Original verzweifelt wenig übrig. Die Aufführung hinterliess denn auch einen überwiegend ungünstigen Eindruck, an dem der missverstandene Stil des Werkes, die fast durchweg falschen Tempi und eine keineswegs in allen Rollen auch nur mässigen Ansprüchen genügende Besetzung gleichermassen Schuld trugen. Willy Renz

BRESLAU: Das Stadttheater führte die Bierbaum-Kleefeldsche Neubearbeitung des Donizetti'schen „Don Pasquale" auf. Der als Tragiker längst begrabene, als Humorist noch immer jugendliche Meister von Bergamo dankt Herrn Bierbaum eine neue artige Verdeutschung seines Textes, aber dadurch wird der Inhalt des Librettos um keinen Deut interessanter. Unser Publikum, das in kurzer — vielleicht allzu kurzer — Frist „La serva padrona", den „Barbier von Sevilla" und nun „Don Pasquale" zu sehen bekam, schien der alten Trottel und der listigen Frauenzimmerchen ein wenig müde. Dazu kam, dass für die einzige Frauenrolle des musikalisch so reizvollen Werkes, die heitere Norina, eine derbe Soubrette ins Treffen geschickt wurde, die weder persönlichen Charme, noch technische Virtuosität besitzt. Dagegen war das Männerterzett durch die Herren Schauer (ein drolliger Titelheld), Siewert (ein elegant singender Liebhaber) und Rehkopf (ein verschmitzter Intrigant) vortrefflich vertreten. Einige Gastspiele von Sigrid Arnoldson (Julia und Traviata) folgten. Hastige Neueinstudierungen von der Sorte, von denen ein halbes Dutzend auf eine Woche geht, überstürzten sich in jüngster Zeit. Leider waren auch Werke, die so künstlerisch andächtiger Vorbereitungen bedürfen, wie die „Meistersinger" und „Fidelio" dabei. Endlich hat auch der

Reigen der Engagements-Gastspiele wieder begonnen. Unser Herrenpersonal ist zurzeit recht leistungsfähig, und gerade hier waren auch wieder die beiden bisherigen Ergänzungsdebutanten glücklich gewählt. Herr Wittekopf-Berlin gab einen zwar durchaus nicht dämonischen, aber dafür sehr stimmbegabten und nobel singenden Kaspar, Herr Höpfl-Dresden einen wuchtigen, ritterlichen Telramund. Männliche Ersatzmannschaft suchte also die Direktion erfreulicherweise an grossen Bühnen, nicht so die weibliche, trotzdem wir ausser unserer Spezialsängerin für exotische Charaktere, Frau Verhunc, eine Künstlerin ersten Ranges überhaupt nicht mehr besitzen. Von Barmen kam ein „Fidelio", Frl. v. Szekrényessy. Erscheinung, Spiel und Vortrag machten günstigen Eindruck. Das Material reicht aber nur in Tiefe und Mittellage für dramatische Aufgaben, die Höhe funktioniert nicht mit der wünschenswerten Präzision. Befangenheit und Probenlosigkeit (!) dürfen allerdings als mildernde Umstände angeführt werden. Damit wissen wir aber nicht, ob die Dame aus Ungarland uns die Brünnhilde oder Isolde grossen Stiles, die wir seit langer Zeit entbehren müssen, leisten könnte. Als Elsa debutierte Marcella Craft aus Mainz, eine überschlanke Sängerin mit einem dünnen, arg tremolierenden Sopran, der knapp für die Elsa, jedoch sicherlich nicht für Sieglinde oder Senta reicht. Einen hübschen Anfängerinnenerfolg erzielte eine einheimische Kunstnovize, Else Weiss, als Ännchen. Sie verfügt bereits über recht annehmbare Gesangsqualitäten, ist aber schauspielerisch noch ohne jede Routine. Die Opernsoubrette, deren wir dringend bedürfen, kann uns also Frl. Weiss vorläufig nicht werden. — Das „Schauspielhaus" brachte die Uraufführung einer Operette „Der Goldfisch", die den Kapellmeister des Instituts, Georg Jarno, zum Komponisten hat. Ein ungemein heiteres, temperamentvolles Werk, das leider an einem sehr schwachen Verwechslungs-Libretto von possenhafter Faktur krankt. Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war gut, der Erfolg gross.

Dr. Erich Freund

HAMBURG: Im historischen Zyklus Nr. 3 gab es so etwas wie eine Tat: eine Neueinstudierung der Gluckschen „Iphigenia in Aulis". Eines der Werke, die immer die Kunstfreunde von den Theaterleitern fordern, um dann, wenn sie herausgebracht werden, durch Abwesenheit zu glänzen. In Wirklichkeit gibt es ja auch, ausser bei Musikfesten und ähnlichen Zusammenkünften von musikalischen Fachinteressenten kein Gluckpublikum mehr. Gluck ist eben in der Hauptsache eine historische Angelegenheit geworden, und seine Kunst sagt dem modernen, sehend und hörend gewordenen Opernbesucher nicht allzuviel mehr. Dass der „Orpheus" sich hält, hat andere Gründe, die bei den „Iphigenien" wegfallen. Einzelnes in der „Iphigenia in Aulis" tut, zumal nach den Retouchen Wagners, auch heute noch eine absolute und unmittelbare Wirkung, aber dem Ganzen gegenüber erstirbt doch gar zu bald die Teilnahme. Die Aufführung hatte Kapellmeister Stransky sehr fleissig vorbereitet, und er führte sie zu einem ihn ehrenden Gelingen. Manches machte er im Eifer, es recht gut zu machen, vielleicht zu gut. Also schlecht; wie die Ouvertüre, die er, um sie nicht zu überhetzen, zu langsam nahm. Aber vor der Sorgfalt, die er dem Ganzen hatte zuteil werden lassen, musste man Achtung bekommen. Unter den Solisten bewährte sich in der Titelrolle eine talentvolle Anfängerin, Milla Kühnel, über Erwarten gut; ebenso zu loben war Herr Dawison, der den Agamemnon sang. Viel weniger glücklich verlief eine Neueinstudierung der „Entführung aus dem Serail". Da hatte es Stransky offenbar an der genügenden Zeit zum Studium gefehlt; alles kam unfertig, unsicher und wie halb zufällig heraus, und bei Mozart versagten auch unsere Sänger und Sängerinnen. Frau Hindermann, die sehr tüchtige Sängerin, ist den dramatischen Akzenten der grossen Arie nicht gewachsen, Herr Schlitzer ist kein Belmonte, und Lohfing, der zum ersten Male den Osmin sang, wurde auch erst im zweiten Akte warm. — Als Gast erschien in der „Lohengrin"-Aufführung Herr Bauer vom Stadttheater in Köln. Sein König liess uns wieder so recht den Wert erkennen, den wir in unseren Bassisten Hinckley und Lohfing besitzen. Schade nur, dass dauernd Urlaube zu Gastspielzwecken an der besten Kraft unseres Ensembles zehren. Bald ist Pennarini fort, bald Hinckley, bald die Fleischer-Edel, bald die Metzger-Froitzheim. Das führt zu fortwährenden Neubesetzungen und zu sonstigen Kalamitäten, die neulich im „Tannhäuser" einen fatalen Höhepunkt erreichten. Dass die Direktion es riskierte, vom 2. Akte ab den Tannhäuser vom lyrischen Tenoristen Herrn Strätz, unserem David unter den Tenören, singen zu lassen, hat man ihr mit Recht sehr, sehr übel genommen. Sie dokumentierte dadurch in der Tat auch eine solche Respektlosigkeit vor dem Kunstwerke und einen so ängstlichen, kleinlichen Geschäftsgeist, dass die allgemeine Misstimmung nur zu begreiflich ist. Direktor Bachur hätte, nach den vielen Beweisen von Vertrauen und Sympathie, die man ihm zu seinem Jubiläum entgegengebracht hatte, die Optimisten nicht schlimmer enttäuschen können, als er's an jenem Abend tat.

Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Das von Martin Frehsee gedichtete und von Albert Gorter komponierte einaktige musikalische Lustspiel „Das süsse Gift" ist auch bei seiner hiesigen Erstaufführung im Neuen Theater mit herzlichem Behagen angehört und mit Beifall aufgenommen worden. Das liebenswürdig-humorvolle Werk, dem eine Verkürzung der quodlibetartigen Ouvertüre und die Ausscheidung mancher den Gesangsdialog unnötigerweise hemmenden Orchesterzwischensätze zum Vorteil gereichen könnte, war vom Kapellmeister Porst bestens einstudiert und vom Regisseur Marion mit gutem Geschmack inszeniert worden, und von den Mitwirkenden tat sich neben Frl. Sengern und Frl. Marx, die die Partieen der Königin und der Prinzessin innehatten, und neben den Herren Rapp (Gärtner), Schütz (König), Dietzmann und Stiehling (zwei Neger) Herr Schroth, ein junger, eben erst vom Schauspiel zur Oper übergehender Tenor hervor, der als Jussuf ebensosehr durch schönen Stimmklang als auch durch lebendig-frische Darstellung zu fesseln vermochte.

Arthur Smolian

KONZERT

BERLIN: Mit seinem Leipziger Orchester brachte Hans Winderstein im dritten Konzert drei von Felix Mottl frei bearbeitete Balletsätze von Ph. Rameau und Tschaikowsky's e-moll Symphonie. Dazwischen lag eine Suite für Violine und Klavier (Augusta Zuckerman) mit Orchesterbegleitung von J. Manèn, deren Solopart der Komponist mit warmer süsser Tongebung spielte. Im zweiten Konzert des Philharmonischen Chors dirigierte Siegfried Ochs das Schicksalslied von Brahms, die „Marienlegende" für Soli, Chor und Orchester von Iwan Knorr und das Kyrie, Sanctus und Agnus dei für zwei Sopransoli und Doppelchor von Max Bruch. Den Text zur Marienlegende hat sich Iwan Knorr aus passenden Volksliedern (meist aus „Des Knaben Wunderhorn") zusammengestellt und musikalisch sehr geschickt Motive aus bekannten Volksmelodieen und Choralen verwertet. Es steckt viel feine kontrapunktische Arbeit darin, ohne dass diese sich zu breit macht. Das Ganze ist in zarten Klangfarben gehalten und ermüdet deshalb den Hörer etwas, der sich bald nach kräftigerer Kost sehnt. Diese wurde denn auch mit den prachtvollen Messesätzen Bruchs dargeboten, die einen wahrhaft überwältigenden Glanz in den Saal hineinstrahlten. Hierin konnte der straff disziplinierte Chor so recht seine volle Kraft entfalten. Als Solisten wirkten Klara Erler, Eva Lessmann, Paul Reimers und Hermann Weissenborn mit. — Im siebenten Nikisch-Konzert enthielt das Programm meist bekanntes: Beethovens Egmont-Ouvertüre und Violinkonzert, c-moll Symphonie von Brahms. Als Novität wurden die „Intermezzi Goldoniani" von E. Bossi gespielt, fünf kleine, hübsch erfundene und fein instrumentierte Sätzchen, liebenswürdig in der Melodik, meist in der Form alter Balletmusik. Mit dem Beethovenschen Violinkonzert bestand auch diesmal Carl Flesch in Ehren; sein Ton ist warm, sein Vortrag intelligent, seine Technik tadellos. E. E. Taubert

Auch das zweite der von E. N. von Reznicek veranstalteten Orchester-Kammerkonzerte brachte ein Werk, dessen Aufführung in den Rahmen dieser Konzerte durchaus nicht passte: eine noch ungedruckte Introduktion und Caprice Reznicek's für Violine mit Orchester, mit der sich Bernhard Dessau abmühte; während die Einleitung im Stile der Bachschen Solosonaten für Violine gehalten ist, schlägt die Caprice Töne an, wie man sie sich allenfalls im Wiener Nachtcafé gefallen lässt. Sonst enthielt das Programm wertvolle Gaben: Philipp Em. Bachs a-moll Klavierkonzert (bearb. von H. Schenker), dessen Solopart vortrefflich von M. Violin aus Wien gespielt wurde, E. E. Tauberts Suite für Streich-Orchester op. 67, deren Larghetto besonders gelungen ist, und deren fünf Sätze durch die Feinheit ihrer kontrapunktischen Arbeit interessieren, Rich. Strauss' kleine Bläser-Serenade op. 7 und Haydns Abschieds-Symphonie, in deren Schlusssatz sich alle Musiker bis auf zwei Geiger der Vorschrift gemäss allmählich entfernten. — Unter Rezniceks mehr markiger als umsichtiger Leitung stand auch das erste grosse Orchester-Konzert, das in der neuen grossen Ausstellungshalle des Zoologischen Gartens (offenbar um einem tiefen Bedürfnisse zu genügen) vor leeren Bänken veranstaltet wurde. Das Mozartsaal- und das Winderstein-Orchester aus Leipzig waren vereinigt, doch entsprach die Qualität dieses Orchesters nicht seiner Quantität. Auch bekam man nur bekannte Werke zu hören. Wagners Tannhäuser-Ouvertüre und Siegfried-Idyll gerieten verhältnismässig besser als Beethovens Siebente Symphonie. Ausserdem spielte Sarasate wieder einmal Lalo's Spanische Symphonie, übrigens viel zu laut begleitet, und sang Frau Metzger-Froitzheim vortrefflich die bekannte Alt-Arie aus Mozarts „Titus". — Dass in dieser Riesenhalle der Gesang am besten zur Geltung kommt, zeigte sich an dem ersten dort veranstalteten grossen „Solisten-Konzert". Die Koloratursängerin Frieda Hempel hatte dort den grössten Erfolg. Tüchtiges bot der Tenorist Hasselbaum; der Violoncellmeister David Popper entzückte alt und jung, von rein künstlerischem Standpunkt aus betrachtet, waren die Klaviervorträge Ernst von Dohnányis aber doch die beste Gabe. — Zu Ehren des russischen, um die Entwicklung der musikalischen Verhältnisse seiner Heimat hochverdienten Komponisten Mili Balakirew, der kürzlich sein 70. Lebensjahr vollendet hat, veranstaltete dessen Schüler Sergius Liapounow ein Orchesterkonzert, in dem leider das Mozartsaal-Orchester nicht genügte. Bei besserer Ausführung hätte namentlich die Ouvertüre zu „Lear" von Balakirew ganz anderes gewirkt; stimmungsvoll war aus dessen Lear-Musik das Vorspiel zum vierten Akt, das auf einem englischen Volkslied aufgebaut ist. Weit bedeutender erschien mir Liapunows h-moll Symphonie op. 12: sie ist von klarem architektonischen Aufbau, schön instrumentiert und gedankenreich. Am meisten gefiel das Scherzo, doch sind die beiden Ecksätze weit grosszügiger und wirkungsvoller. In diesem Konzert führte sich der junge Pianist Ricardo Viñes mit Stücken von Balakirew (vor allem mit dessen b-moll Sonate) und Liapounow auf das glänzendste hier ein. — Unter den einheimischen Pianisten steht unzweifelhaft Artur Schnabel mit an der Spitze: er bereitete mit Beethovens As-dur Sonate op. 110 einen hohen Genuss, nicht minder mit Schuberts f-moll Phantasie und „Lebensstürme", wobei ihn Paul Goldschmidt gut unterstützte. Frau Schnabel-Behr sang neue Lieder von Erich J. Wolff, R. M. Breithaupt und Kinderlieder von Dolega-Kamienski, die recht interessierten; hervorgehoben sei Breithaupts „Fest der Sonne". — Das Petersburger Streichquartett liess sich auch wieder einmal hören, begeisterte aber für Saint-Saëns' op. 112 auch nicht. Famos wurde Borodins reizvolles zweites Quartett vorgetragen, gediegen Beethovens e-moll. — Das Böhmische Streichquartett hatte auf seinem Programm das eigenartige Quartett von V. Novak op. 35 als Novität bezeichnet; offenbar wusste es nicht, dass es schon vor zwei Jahren aus dem Manuskript hier von dem Sevcik-Quartett zu Gehör gebracht worden war. Beethovens op. 127 und Schuberts C-dur Quintett (2. Violoncell Jan Burian) bildeten die weiteren Gaben der Böhmen, die an diesem Abend wieder einmal auf der Höhe standen. — Das russische Trio bringt erfreulicherweise gern Novitäten. Das dreisätzige

Trio des Russen G. Catoire op. 14 freilich interessierte nicht allzusehr, da es mehr ein Solostück für Klavier als ein Kammermusikwerk ist. Um so mehr gefiel das zweite Streichquartett von R. Glière op. 20, der trotz des Namens auch ein Russe ist und u. a. auch drei sehr gelungene Streichsextette veröffentlicht hat. Seine Erfindungsgabe ist auch in diesem vortrefflich gearbeiteten Quartett hervorragend. Ausser den Brüdern Press wurde es von den Herren E. Weingandt (2. Violine) und A. Gentz (Bratsche) gespielt. Lieder des talentvollen jungen Russen W. Metzel hätten wohl mehr Eindruck gemacht, wenn eine andere Sängerin als Emma von Hollstein zur Stelle gewesen wäre. — Der tüchtige Geiger Michel de Sicard liess sich wieder einmal mit dem philharmonischen Orchester hören, leider spielte er nur bis zum Überdruss hier abgeleierte Werke. — Jacques Thibaud, der hier viel Anhang besitzt, bot uns wenigstens Saint-Saëns' schönes A-dur Konzert op. 20 in der ursprünglichen Form mit dem bekannten Rondo capriccioso als Finale. — Der junge Geiger Max Menge zeigte, dass er fleissig weiter arbeitet; zu loben war sein Programm. — Ein sehr vielversprechendes Geigertalent ist Hans B. Hasse. Tüchtiges leisteten auch die Geigerin Hilda Stromenger und die Pianistin Marie Tauszky; beiden gebührt auch Dank, dass sie die reizende, wenig bekannte Sonatine op. 100 von Dvořák in die Öffentlichkeit brachten. — Begeistert hat mich geradezu das Konzert der Schwestern Valborg, Olga, Sigrid und Astrid Svärdström aus Stockholm, die Professor Julius Spengel begleitete; solche frische, ausgiebige, übrigens auch gut gebildete Stimmen trifft man nur selten beisammen; dazu singen diese schwedischen Nachtigallen mit einer Lust und Hingebung, sind auch so musikalisch, dass man nicht müde wird, ihnen zu lauschen. Besonderen Erfolg erzielten sie mit S. von Kochs Mittsommertanz. Wilh. Altmann

Letzthin hatten wir Gelegenheit, eines der neueren Werke von Max Reger zu hören. Ich meine die „Passacaglia und Fuge“ für zwei Klaviere, op. 96, ein Werk, das ich ebenso hoch schätze, wie die beiden grossen Variationen (op. 86) der gleichen Gattung. Der mystische Zug der Introduktion, die chordische Fülle und Breite, wie überhaupt der ganze Aufbau und ein feiner Sinn für das Klanglich-Instrumentelle wirkten überraschend. Selbst die chromatischen Rückungen und das Durchschieben ganzer Harmonieen mutet hier nicht so seltsam an, da der Wille deutlich zu erkennen, durch diese Mittel einen stimmungsvollen Untergrund zu schaffen. Bach und die Romantiker schienen sich die Hand zu reichen, um auf Grundlage moderner Mittel ein neues duftiges Gewebe auszuspinnen. Und wie schon der grosse Thomas-Kantor die Gegensätze liebte, so war auch hier die Fuge von so viel Liebenswürdigkeit und Schelmensinn, dass man nicht wusste, ob man mehr die Grazie der Formgebung, oder ihren trefflichen Ausdruck bewundern sollte. Dass Frieda und James Kwast sich des Werkes mit Hingebung und Liebe annehmen würden, war vorauszusehen. — Der Klavierabend von Ferruccio Busoni brachte uns seine bekannten Meisterleistungen der „Händel“- und „Paganini“-Variationen von Brahms. Was er als Chopin- und Schumann-Spieler gab, war weniger geschmackvoll. Das Prinzip der Rapidität kam dabei bös in Konflikt mit dem Spezifisch-Musikalischen. Bei solch poetischen Gebilden und genialen Skizzen, als welche sich Chopins Präludien doch darstellen, ist's halt mit Geschwindigkeiten und virtuosischen Raffinements nicht getan. Trotz blendender Einzelheiten fehlte es dem Ganzen an innerer Wärme und belebender Gestaltungskraft. Über die Willkürlichkeiten hinsichtlich der Phrasierung, der Rhythmik und Dynamik und eines oft sehr zweifelhaften Pedalgebrauches — Schwächen, die von allen Einsichtigen in letzterer Zeit als eine unleidliche Manier empfunden werden — möchte ich lieber schonend hinweggehen. Hier sollte der Künstler seine Rasse nicht verleugnen und doch ein wenig geistvoller verfahren. — Von Gisela Springer hörte ich Chopins f-moll Konzert. Die Leistung war im ganzen nicht so übel. Ein liebenswürdiges Temperament, musikalischer Sinn und eine wohlgerundete Technik setzten ihr Spiel in ein vorteilhaftes Licht. Eine grössere Überzeugung vermochte sie jedoch nicht beizubringen. — Flora Scherres-Friedenthal sollte ein wenig vorsichtiger sein, ehe sie eine Schubert-Sonate in solchem Gewande darbietet. Derartige Werke verlangen nun einmal, abgesehen von einem gewissen romantischen bzw. lyrischen Zauber, eine grössere Geschlossenheit und individuelle Durcharbeitung als sie sie zu geben vermag. R. M. Breithaupt

Robert Maitland sollte sich eifrigst künstlerischen Studien nach jeder Richtung widmen. Sein hoher, ausgiebiger Bariton und seine Gestalt weisen ihn auf die Bühne. Vorläufig interessierten in seinem Konzert hauptsächlich die geistvollen Klaviervorträge von Dr. Rumschiysky. Valborg Svärdström's Sopran hat eine sehr schrille, unangenehme Höhe. Der Vortrag zeugt von Talent, die Aussprache ist zu loben, der altmodische, lächelnde Gesichtsausdruck ohne Grund ist abzugewöhnen. Clara Höhnes Alt ist nicht übel, alles übrige nicht erwähnenswert. Der mitwirkende Geiger Ludwig Feinland bot anständige Schülerleistungen. Ausgezeichneten Eindruck machte wieder das sich immer mehr vervollkommnende Klavierspiel von Hedwig Kirsch. Sie spielte u. a. das B-dur Konzert op. 18 von Hermann Goetz. Sigfrid Karg-Elert füllte einen ganzen Abend mit eigenen Kompositionen; eine Klaviersonate in fis-moll, von ihm selbst gespielt, besteht aus einer fabelhaften Anhäufung harmonischer und technischer Effekte, lässt aber keine Spur von „Musik“ erkennen. Auch in den Werken für Harmonium, für Klavier und Harmonium, wie in den von Werner Alberti trotzdem schön gesungenen Liedern trat übergrosser Mangel an schöpferischer Kraft zutage. Schade, dass die herrlichen Vorzüge des Titz-Kunstharmoniums nicht durch auserlesene Werke geborener Tondichter zur Geltung gebracht wurden. Die Altistin Charlotte Wolter könnte mehr erreichen. Ihr Vortrag hält sich sehr an der Oberfläche, auch veranlasst das starke Tremolieren häufiges Detonieren. Auch Richard Koennecke müsste noch viel lernen, um seinen hübschen Bariton besser verwerten zu können. Er denkt augenscheinlich während des Singens nur an dieses,

aber nicht an das Gedicht. Kurze Noten sind unrein. Helene Staegemann sang Volkslieder sehr sympathisch. Delly Friedland besitzt eine besonders weiche Stimme, schien jedoch nicht sonderlich disponiert, wodurch der Ansatz oft unsicher war. Der Vortrag ist verständig. Hedwig Stadtfelds in der Höhe scharfer Sopran ist noch sehr bildungsbedürftig; Auffassung macht sich kaum bemerkbar. Sie sang u. a. drei sehr gefällige und ansprechende „toskanische Lieder" von E. E. Taubert. Ganz hübsch spielte Frieda Schilke einige Violin-Soli. Des Bass-Baritonisten S. G. Buchoweeki's Gesang leidet unter dem störenden, von mancher Seite sogar „empfohlenen" Zutiefansetzen und Hinaufziehen des Tones. Die Stimme ist klangvoll. Der Vortrag von Wolframs „Blick ich umher" war so unwagnerisch als möglich. James Rothstein konnte weder als Komponist noch als Dirigent überzeugen, dass er sich dem richtigen Berufe zugewandt hat. Seine Orchester-Suite besteht zum grössten Teil aus inhaltlosem Lärm. Ein klein wenig besser steht es um einige Gesänge für Bariton und Orchester von Martin Friedland, mit denen sich Hermann Weissenhorn viel Mühe gab. Die Leistungen der Pianistin Hermine Rieke sind vollständig ungenügend; Irene Daland singt mit hübscher Stimme, aber sehr übertriebenem Vortrag. Der Flötist Emilio Puyans spielte mit dem ausgezeichneten, ihm künstlerisch weit überlegenen Harfenisten Otto Müller das Doppelkonzert von Mozart, das starken Aktenstaub aufweist und kaum mehr als historischen Wert besitzt. Herr Puyans bläst korrekt mit kleinem Ton ohne sonstige Vorzüge. Der Cellist Otto Urack verdient viel Lob für seine ausserordentlich ausdrucksvolle Wiedergabe des Konzerts von d'Albert. Keinen günstigen Eindruck erbrachte das „Hamburger Frauenquartett"; die Stimmen passen nicht gut zueinander, das Ensemble ist wenig gebildet. Dagegen erzielte das „English Folk-Song Quartet" starke Wirkung durch sein fein geschultes Zusammensingen. Allerdings ist die Qualität der Stimmen nur mittelmässig; Humoristisches gelingt am besten, die Reinheit ist bedauerlicherweise oft getrübt. Die mitwirkende Pianistin Elsie Hall verriet bedeutendes Talent. Der Vortrag von Jeanne van Oldenbarnevelt über „Atmungskunst" entzieht sich wegen seiner rein „persönlichen" Eigenschaften der öffentlichen Kritik. Solche akrobatischen Vorführungen eignen sich mehr für die Spezialitätenbühne. Ein Zusammenhang mit der Musik wurde dadurch nicht ersichtlich. Der Pianist Egon Pütz spielte geläufig, aber recht kindlich im Ausdruck das A-dur Konzert von Mozart und wurde in gleicher Weise vom Mozartorchester unter Paul Prill begleitet. Der Violinist Max Modern trug ausser dem D-dur Konzert noch mit dem Bratschisten Alfred Schlesinger die selten gehörte „Symphonie concertante" desselben Meisters vor. Herrn Moderns Ton ist wohlgepflegt, entbehrt jedoch der Fülle. Die Technik ist sehr sauber. Der Rhythmus schien etwas durch Nervosität beeinflusst zu sein. — Elyda Russell sang mit ziemlich verblasster Stimme, aber besserem Verständnis Lieder aus vieler Herren Ländern, ohne besonders tiefen Eindruck zu erzielen. Emma Koch hatte für ihren Klavierabend ein hervorragendes Programm aufgestellt. Zwischen fast elementarem Temperament und im Gegensatz dazu grosser Zartheit fehlte das vermittelnde Element. Vorzüglich spielte sie ein Stimmungsbild „An einsamer Quelle" op. 9 von Richard Strauss, das man öfter hören sollte, da es entschieden eine Perle der Literatur ist.

Arthur Laser

Von welcher Bedeutung massvolles Disponieren ist, könnte der Pianist Rudolf Zwintscher von Clotilde Kleeberg und Joseph Weiss, besonders aber von Else von Grave-Jonás lernen. Wie die Pariserin im Rahmen ihres Könnens echt weiblich und Meisterin bleibt, tat sie aufs neue dar. Weiss, der eminente Techniker, ging wohl manchmal im pp und in gewissen Vortragsnuancen etwas weit, bot aber mit einem — nur allzulang geratenen — sehr ernsten Programm, darunter vier ungeheuer schweren interessanten Rhapsodieen von Dohnányi, eine Leistung bedeutenden Musiksinnes; Zwintscher dagegen, ein guter Techniker, überhetzt und vergröbert alles viel zu sehr in einer jede Wirkung vernichtenden Art. Als Komponist dreier Lieder schnitt er kaum diskutabel ab. Wie reif disponierte dagegen Frau Grave-Jonás! Technisch ganz auf der Höhe, spielte sie Liszts A-dur und Tschaikowsky's b-moll in organisch abgerundeter, ihrem weiblichen Empfinden entsprechender Art, manchmal fast zu fein für das nicht genug abgedämpfte philharmonische Orchester. — Einen historisch interessanten Liederabend — Reichardt, Zumsteeg, F. H. Himmel, Zelter — vermochte die stimmlich und vortragsmässig reizlose und mangelhafte, wenn auch Studium erkennen lassende Interpretation Elise Wetzels nicht sehr kurzweilig zu gestalten. Und noch übler war's um Gertrud Bischoff bestellt, die temperamentlos und oft dilettantisch erschien. Die Violinbeiträge Berthold Heinzes hatten etwas Schulmeistertrockenes an sich und tanzten in technischer Hinsicht auf schwankendem Seile. Alfred Schattmann

LEIPZIG: Das Böhmische Streichquartett brachte an seinem vierten Abende zwischen den Quartetten in a-moll von Schubert und in Es-dur op. 127 von Beethoven mit Teresa Carreño am Flügel Christian Sindings kraftvolles e-moll Klavierquintett zu bedeutender Wirkung, — vierzehn Tage später aber das hauptsächlich durch die grossen Klangreize seines eine Böhmisch-Regerische Fantasia umrahmenden fugierten Largo misterioso fesselnde D-dur Streichquartett von Vitězlav Novák und das unter Mitwirkung von Eugen d'Albert imposant herausgestellte f-moll Quintett von Brahms, dem dann noch Beethovens e-moll Quartett aus op. 59 angereiht wurde. In der mit Griegs g-moll Streichquartett wirksam eröffneten vierten Gewandhaus-Kammermusik gab es nach einer elegant-virtuosen Wiedergabe von Schumanns Es-dur Klavierquintett durch Artur Schnabel und die Herren Wollgandt, Blümle, Herrmann und Klengel die Erstaufführung eines vom Thomaskantor Gustav Schreck tüchtig geformten, aber ziemlich inhaltlosen viersätzigen Divertimentos für neun Blasinstrumente, das mit Verehrungsbezeugungen gegenüber dem

anderweitig sehr verdienstvollen Autor aufgenommen wurde. Ganz prächtig gelangen an einem Kaufhaus-Abende, den der russische Pianist Leonid Kreutzer unter Mitwirkung von Edgar Wollgandt und Julius Klengel veranstaltete, die Interpretationen des H-dur Trios von Brahms, der g-moll Violoncello-Sonate von Chopin und des a-moll Trios von Tschaikowsky, und volle Kunstfreude bereiteten wenige Tage später Fanny Davies und Richard Mühlfeld mit der Vorführung der beiden Brahmsschen Sonaten für Klavier und Klarinette, zwischen denen die englische Pianistin noch einige Solostücke von Brahms recht feinsinnig exekutierte. Bernhard Stavenhagen und Felix Berber, die an ihrem ersten Sonatenabende die Sonaten in d-moll von Schumann, in e-moll von Busoni und in c-moll von Beethoven vortrugen, und ebenso das „Trio italiano" der Herren Virgilio Ranzato, Carlo Guaita und Umberto Moroni, das sich hier mit zwei nicht uninteressanten, neu-italienischen Werken von G. Martucci und V. Ferroni und mit Beethovens B-dur Trio op. 97 einführte, wurden bei einem gewissen Mangel an Ausdruckswärme und Auffassungsgrösse mit der Klarheit und jeweiligen Klangschönheit ihrer Darbietungen höheren Kunstansprüchen gerecht. Das 13. Gewandhaus-Konzert, in dem der stellvertretende Leiter, Kapellmeister Richard Hagel, sich an Beethovens Egmont-Ouvertüre, den Solobegleitungen und besonders an Schumanns d-moll-Symphonie als ganz gewandter Konzertdirigent erweisen konnte, brachte anmutende Arien- und Liedervorträge der stimmfrischen Münchener Hofopernsängerin Maude Fay und eine zwar nicht gleichmässig-gute, aber doch achtunggebietende Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes durch Fritz Kreisler. Im 14., das wieder von Arthur Nikisch dirigiert wurde, führten liebenswürdig-schöne Darbietungen der Anakreon-Ouvertüre, der Entführungsarie „Martern aller Arten" durch die grosse Meistersängerin Lilli Lehmann-Kalisch, dreier von Mottl bearbeiteter Tanzstücke aus Grétry's „Céphale et Procris" und Duettvorträge (aus „Jessonda", „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit"), mit denen Frau Lehmann ihre durch vortreffliche Bildung ihres kleinen aber sympathischen Organes fesselnde Schülerin Hedwig Helbig mit schönem Erfolge in die Öffentlichkeit einführte, zu einer herrlich geratenden Interpretation der Sinfonia eroica. Das achte Philharmonische Konzert, in dem Alfred Krasselt sich erfolgreich mit dem frühalten Violinkonzert op. 8 von Richard Strauss vernehmen liess und bei dem Ricardo Viñes als feintonig-eleganter Klavierspieler mitwirkte, hatte im übrigen eine ganz russische Physiognomie; unter sicherer und allerdings etwas akademisch-steifer Leitung des Komponisten Sergei Liapounow gelangten dessen kunstreich gearbeitete, aber nur mit den zweiten Themen der Ecksätze und der Hauptmelodie des Andante wärmer und einigermassen modern ansprechende h-moll Symphonie op. 12 und die Ouvertüre und zwei Zwischenaktssätze aus Balakirews kerniger aber schon etwas veraltet wirkender Musik zu „König Lear" zur Vorführung, und ausschliesslich Kompositionen der beiden Genannten spielte auch der mitwirkende Pianist, darunter mit grösserem Erfolge die suitenartige hübsche b-moll Sonate und die effektsichere „Valse di bravura" von Balakirew und zwei von den durchaus Lisztischen „Études d'éxécution transcendante" von Liapounow. Vortrefflich gelang dem von Karl Straube geleiteten Bach-Verein sein diesmaliges erstes Kirchenkonzert, bei dem nach einem einleitenden Orgelvortrage des Organisten M. G. Fest unter rühmenswerter gesangssolistischer Mitwirkung der Damen Grumbacher de Jong, Margarethe Knüpfer und Maria Philippi und der Herren George A. Walter und Arthur van Eweyk die „Missa brevis in A-dur", die Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren" und das „Magnificat" von J. S. Bach zur Wiedergabe gebracht wurden. Ferdinand Thieriot, der mit dem Winderstein-Orchester, der klarstimmigen Sopranistin Anna Hartung und dem tüchtigen Geiger Ferd. Kaufmann einen Kompositions-Abend veranstaltete, hat mehr als mit einer Es-dur Symphonie, einem Violinkonzert und mehreren Gesangswerken mit einer stimmungsreicheren „Turandot-Ouvertüre" op. 43 Interesse wachrufen können. Mera Schkolnick erwies sich in einem Versuchskonzert als eine der Reife nahegekommene, talentierte Violoncellistin, Bruno Hinze-Reinhold, der diesmal vornehmlich ältere Klaviermusik vortrug, stimmte neuerdings mit seinem grundgediegenen Wollen und Können zu voller Hochachtung, und der vortreffliche Geiger Jacques Thibaud exzellierte in einem eigenen Konzerte mit der vollkommen schönen Wiedergabe des Es-dur Konzertes von Mozart und mit der wahrhaft bedeutenden Ausführung der Chaconne von Bach. Die Reihe der Liederabende eröffneten in schönster Weise Emil Pinks, der, prächtig begleitet von Alfred Reisenauer, besonders im Vortrage der Brahmsschen Magelonen-Romanzen Vorzügliches leistete, und Ottilie Metzger-Froitzheim, die bei ihren von Alex. Neumann gutbegleiteten Liederdarbietungen ebensowohl durch die Schönheit als durch die ungewöhnlich kunstgerechte Behandlung der Stimme fesseln musste. Die Altistin Elisabeth Gerasch konnte, mit vielleicht infolge Indisponiertseins, ihre augenscheinlich guten Absichten nicht voll verwirklichen, die Altistin Hedwig Aeckerle, an deren Liederabend der junge Geiger Albert Jarosy einige Virtuositätswirkungen erzielen konnte, liess bei grossem Aufgeregtsein manche Geschicklichkeit im Tonbilde wahrnehmen; die Mezzosopranistin Ella Gmeiner verstand es, ihre gesangstechnisch nicht ganz einwandfreien Darbietungen durch scharfe Akzentuierung und Charakterisierung zur Geltung zu bringen, und die Altistin Elise Wetzel, die Liederweisen alter Herren, wie Reichardt, Zumsteeg, Himmel und Zelter neu zu beleben versuchte, konnte nur mit ihrem Vorhaben, nicht aber mit dessen Ausführung einiges Interesse wachrufen. Arthur Smolian

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Dessau, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Graz, Köln, Königsberg, Magdeburg, Mannheim, München, New York, Posen, Rostock, Stettin, Strassburg (Oper); Augsburg, Barmen, Braunschweig, Breslau, Brünn, Budapest, Chemnitz, Cincinnati, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Essen, Frankfurt, Graz, Halle, Hamburg, Kiel, Köln, Königsberg, Kopenhagen, Krefeld, Lemberg, Lüttich, Magdeburg, Manchester, Mannheim, Moskau, München, New York, Paris, Posen, Rio Grande, Rostock, Sondershausen, Stettin, Strassburg, Wien, Wiesbaden (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Antoine Watteau's, des delikaten Franzosen, schmachtend singender und gefühlvoll klimpernder Bajazzo sei in unserm bunten Faschingsorchester der Konzertmeister. Weder Schellenkappe noch Schminke braucht der Flame David Teniers, um seine Bauern nach der Fiedel tanzen zu lassen, und den Rest Noblesse, den Teniers noch nötig hat, streift sein genialer Landsmann, das Kneipgenie Adriaen Brouwer vollends ab, denn seine Tölpel singen nicht mehr, sie gröhlen. Den drastischen musikalischen Bettler mit dem heiteren und dem nassen Auge reserviert sich Adriaen van Ostade, und den Faschingsulk der Holländer, gewagt und derb, zeigt uns M. de Vos in seinem exzellenten „Eiertanz". Manierlicher ist der Deutsche: Karl Spitzweg, der Biedermeier und Dachkammerpoet, beschert uns den Philister, der Sonntag nachmittags auf einem Ausflug seinem geduldigen Liebchen ein artiges Flötenkonzert darbietet. Von seinem „Hochzeitsmorgen" hat Meister Schwind selbst gesagt, dass unter seinen Musikanten der den Reigen würdevoll beschliessende Oboist ein „verdorbenes Genie" sei. Welch köstliches Bild! C. A. Grossmann stellt uns geistreich ein ganzes Affenorchester in französischer Besetzung vor; weniger unter dem Eindruck der Darwinschen Theorie steht Pierre Leon Ghezzi's „Duett", in dem dafür der Stumpfsinn seine erhebenden Blüten treibt. Das andere Duo „Piano-Forte" von einem unbekannten Karikaturisten travestiert mit Glück unsern Schiller auf Rücksicht-volle Art. Der Franko-Russe A. Benoit stellt eine ganze Harlekinade auf die Beine, und der raufiustige Unbekannte des Musikantenkriegs will uns gar weismachen, dass im Revolutionsjahr auch die Jünger der unschuldigen Euterpe nicht ohne Interesse an dem Hader der Parteien teilgenommen haben.

Den Reigen unserer Notenbeilagen eröffnet ein frisches, derbfröhliches Trinklied des Leipziger Thomaskantors Joh. Herm. Schein, eines der bedeutendsten Meister des 17. Jahrhunderts. „Mutet es uns nicht an, wie eine lustige musikalische Illustration des bekannten Grütznerschen Bildes der zechenden Klosterbrüder, die sich während der Abwesenheit ihres Abtes einmal gütlich tun und dabei auch der ‚zarten Nönnlein' nicht vergessen?" — Das folgende ausgelassene Trinklied hat Adam Krieger, den Hauptmeister der deutschen Solo-Liedermusik des 17. Jahrhunderts, zum Verfasser, der bei Lebzeiten als Vorsteher eines „collegium musicum" sich in den Kreisen der sing- und trinkfrohen Leipziger Studentenschaft nicht geringer Beliebtheit zu erfreuen hatte. Seine prächtigen Kommerslieder haben bis heute noch nichts von ihrer zündenden Wirkung eingebüsst. „Eine Eigentümlichkeit Kriegers sind die Ritornelle, die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Liedstrophen. Die fröhliche Tafelrunde sang das Lied; war die Strophe beendet, so griffen die Studenten zu den Instrumenten, und dann geigte man das vollstimmige pompöse Ritornell." — Das treuherzig-schalkhafte Liebesliedchen „Ich und du" von Nicolaus Rhostius stammt aus: „Newer lieblicher Galliardt. Theil I. Erfurt 1593." Prof. E. Bohn in Breslau, der uns eine Abschrift freundlichst zur Verfügung stellte, hat das Stück mit Vortragszeichen versehen. — Es folgt eine reizende Komposition des niederländischen Meisters Jakob Regnart (1540 bis ca. 1600), dessen dreistimmige deutsche Lieder einst weite Verbreitung erfuhren. Erschienen ist das mit höchst originellen Quintenparallelen behaftete Stück, das eine Art Galgenhumor trefflich zum Ausdruck bringt, zuerst in Nürnberg 1576. — Das parodierende Terzett von Peter Cornelius ist eine ergötzliche Persiflage der Manieren der alten italienischen und grossen Oper und wird bei entsprechendem Vortrag seine zwerchfellerschütternde Wirkung nicht verfehlen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.



ANTOINE WATTEAU
DER GEFÜHLVOLLE BAJAZZO



VI. 10

DAVID TENIERS DER JÜNGERE:
BAUERNTANZ IN EINER SCHENKE



VI. 10

ADRIAEN BROUWER
DIE SÄNGER



ADRIAEN VAN OSTADE:
HERUMZIEHENDER MUSIKANT

VI. 10



VI. 10

M. DE VOS: DER EIERTANZ



KARL SPITZWEG:
FLÖTENKONZERT



MORITZ VON SCHWIND:
DER HOCHZEITSMORGEN

VI. 10



C. A. GROSMANN: DAS AFFENKONZERT



VI. 10

PIERRE LEON GHEZZI
DAS DUETT



PIANO — FORTE

Wo Starkes sich mit Mildem paart,
Da gibt es einen guten Klang!
(Schiller)

VI. 10



A. BENOIS:
HARLEKINADE

VI. 10



VI. 10

DER MUSIKANTENKRIEG
Karikatur vom Jahre 1848
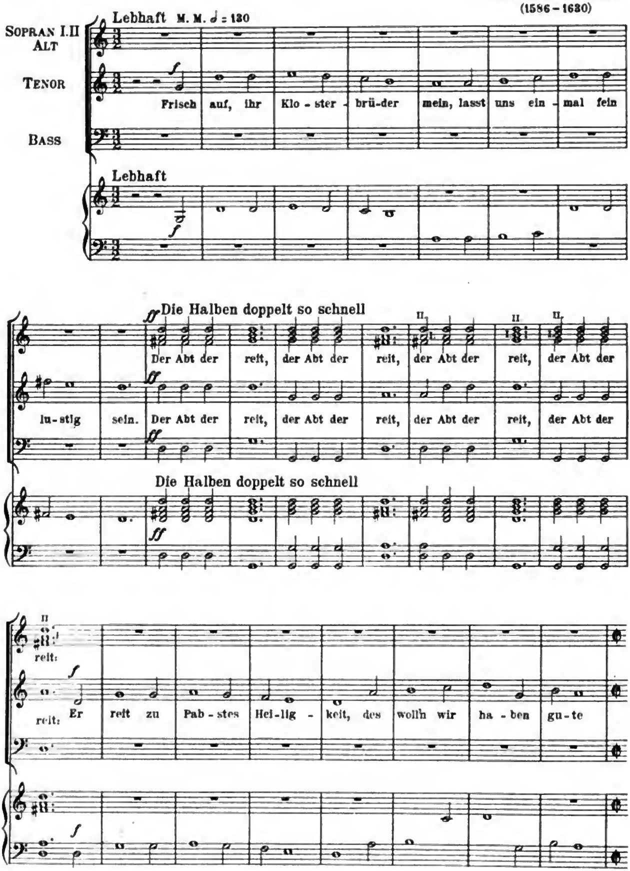
Fröhliche Weisen aus alten und jungen Tagen

Musikbeilagen für das
Faschingsheft der „Musik“
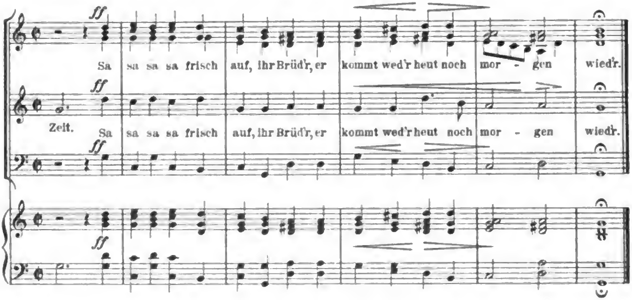
DIE MUSIK
VI. 10.

Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein*)

JOH. HERM. SCHEIN
(1586–1630)



*) Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig entnommen dem Bande „Joh. Herm. Schein zwanzig ausgewählte weltliche Lieder“ herausgegeben von Arthur Prüfer



Die edle Musik lasst erklingen,
In sonderheit für allen Dingen,
Der Abt der reit:
Er reit dahin gar wohlgemuth,
Frisch auf, die Sach wird werden gut.
Sa,sa,sa,sa,singt, klingt, ihr Brüder,
Er kommt weder heut noch morgen wieder.

Schenkt ein das gute, frische Bier,
Dasselbe wollen trinken wir.
Der Abt der reit:
Er reit in seiner Andacht hin
Üb'r Feld und über Wiesen grün.
Sa,sa, sa, sa, schenkt ein, ihr Brüder,
Er kommt weder heut noch morgen wieder.
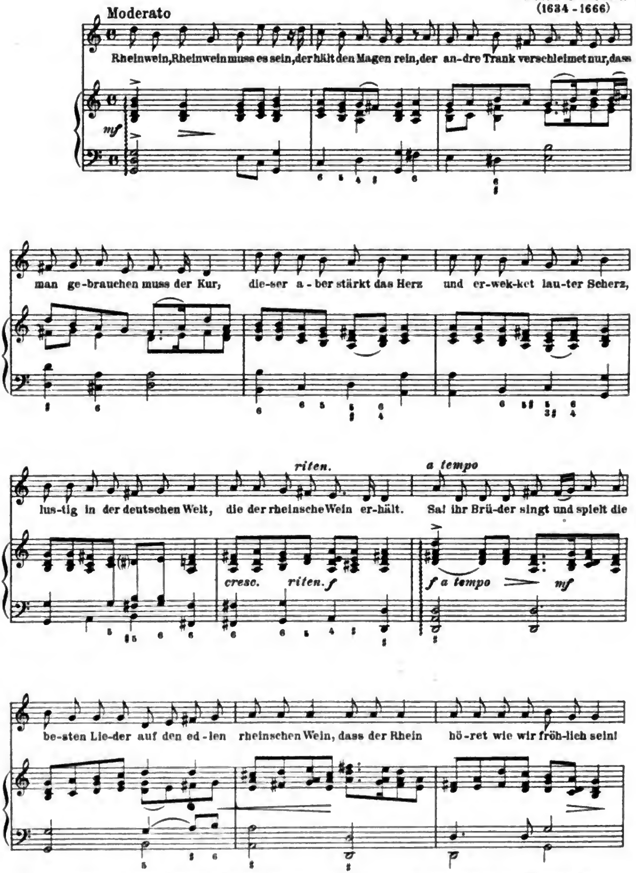
Trinkt aus das gute, frische Bier,
In Hals hinein nach Hofsmanier;
Der Abt der reit:
Er holt uns allen Indulgentz,
Wir han noch Zeit zur Poenitenz.
Sa,sa,sa,sa,trinkt aus, ihr Brüder,
Er kommt weder heut noch morgen wieder.

Vergesst der zarten Nönlein nit,
Die Abtissin, die ist auch mit.
Der Abt der reit:
Sie ist gefahren hin voran,
Drum müssen wir die Nönlein han.
Sa,sa, sa, sa, küsst rum, ihr Brüder,
Sie komm'n weder heut noch morgen wieder.
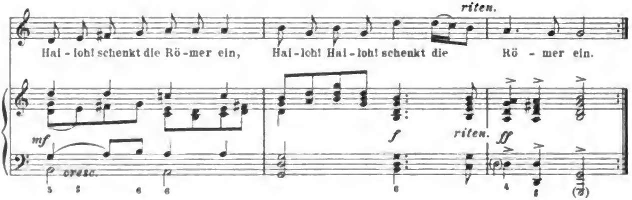
So, so passiert's, so gehet's wohl,
Kein Melancol'scher da sein soll,
Der Abt der reit:
Heut wollen wir es fahen an
Und morgen auch nicht unterlan.
Sa, sa, sa, sa, so lang, ihr Brüder,
Bis sie all beide kommen wieder.

Der beste Wein kommt von dem Rhein*)

ADAM KRIEGER
(1634 - 1666)



*) Mit Genehmigung des Verlages Bard, Marquardt und Co. in Berlin entnommen dem Bande „Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten" von H. Leichtentritt
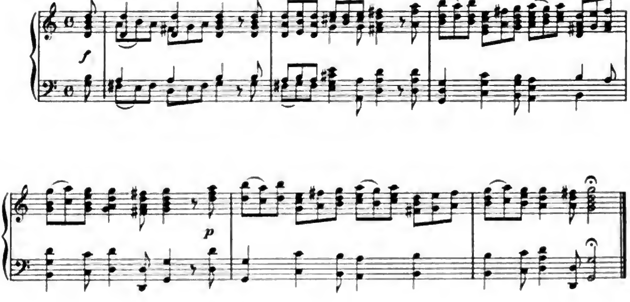


Neckarwein ist auch wohl gut,
Doch macht er schlechten Mut.
Er ist zu schwach und nicht sehr toll
Und macht nur die Kaldaunen voll.
Dieser aber stürmt die Stirn
Und belägert das Gehirn
In erwünschter Fröhlichkeit
Wenn man ihm recht tut Bescheid.
Sa! ihr Brüder etc.

Frankenwein geht auch noch mit
Auf manchen Ritt und Tritt
Zu maien wenn er pflegt zu sein
Und kömmt von Würzburg an dem Stein.
Aber Mosler gilt doch mehr
Bacheracher hat mehr Ehr
Und Rinkauer machet gut,
Wie Hochheimer, Mut und Blut.
Sa! ihr Brüder etc.
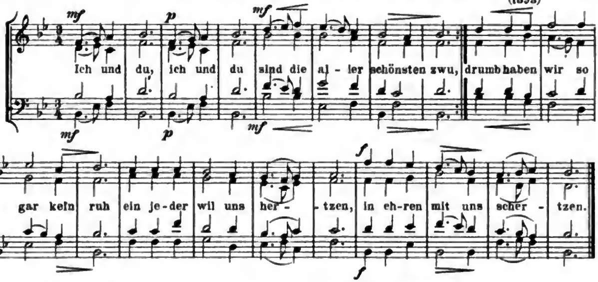
Also bleibt es nun darbei,
Dass über ihn nichts sei.
Du lieber Rheinwein bleibest wohl;
Für dir ist meine Gurgel hohl,
Solche wird alsdann gestillt,
Wann du sie wohl angefüllt;
Erstlich Wein, hernach kein Bier,
Dieses Sprichwort loben wir.
Sa! ihr Brüder etc.

Ritornello



Ich und du

NICOLAUS RHOSTIUS (1593)



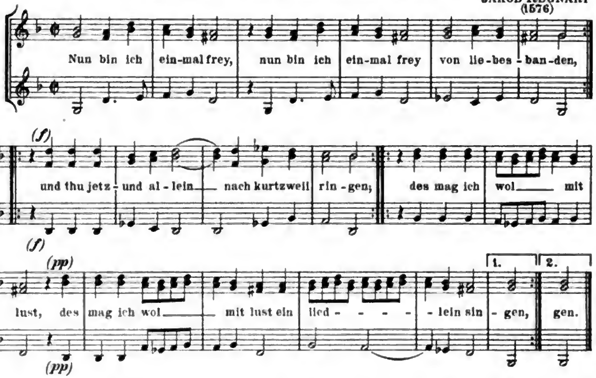
Den und den
Helt man für die schönsten zween,
Drumb wollen wir zu ihnen gehn,
Und freundlich mit ihn schertzen,
In ehren und von hertzen.

Das und das
Gfelt den jungen leuten bass,
Denn wenn man nur ohn unterlass
Da sitzen sol und trauren,
Der mensch kans nicht ertauren.

So und so
Macht man junge Leute fro,
Wenn sie beinander sind gar nah,
Alss das sie sollen sein getrennt,
Bringt ihnen sonst ein traurig end.

Nun bin ich einmal frey*)

JAKOB REGNART (1576)



Kein trauren ist bey mir nicht mehr vorhanden,
Vor freuden thut mir oft mein hertz auffspringen,
Des mag ich wol mit lust ein liedlein singen.

In lieb hab ich der gfahr so vil erstanden,
Drein ich hinfür nicht mehr werd sein zu bringen,
Des mag ich wol mit lust ein liedlein singen.
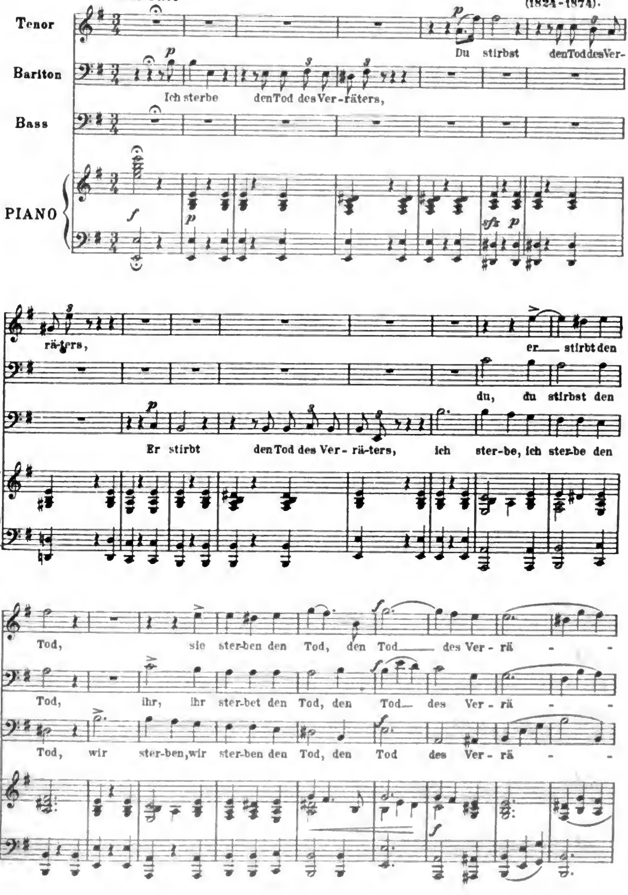
*) Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf und Härtel in Leipzig entnommen dem XIX Band der Publication älterer practischer und theoretischer Musikwerke herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
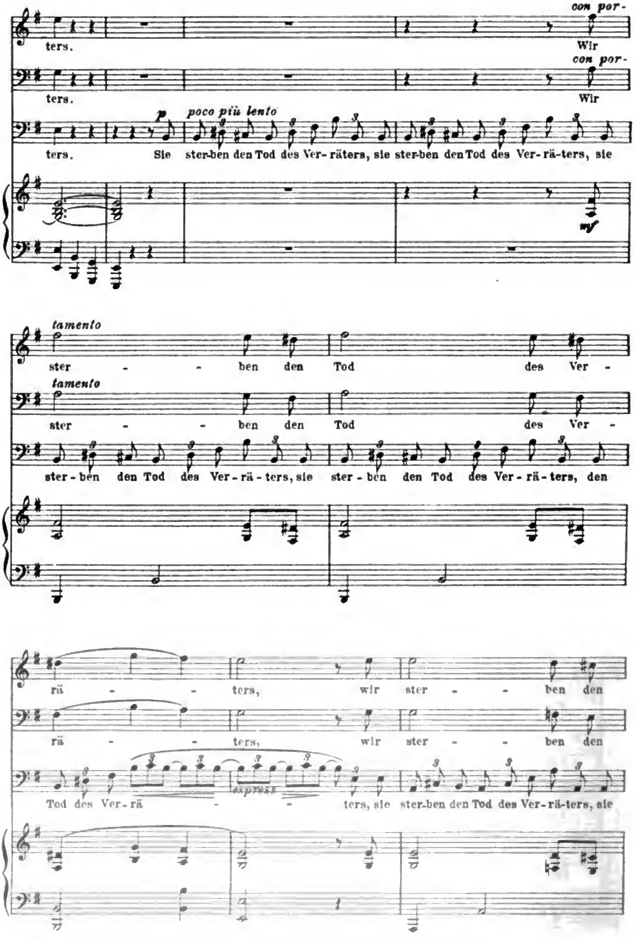
Der Tod des Verräters
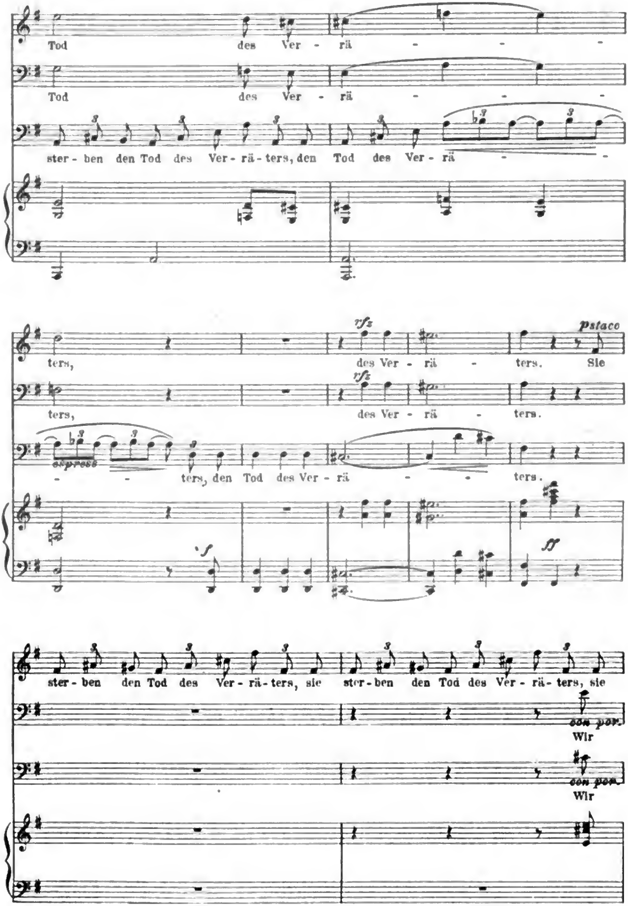
Parodierendes Terzett
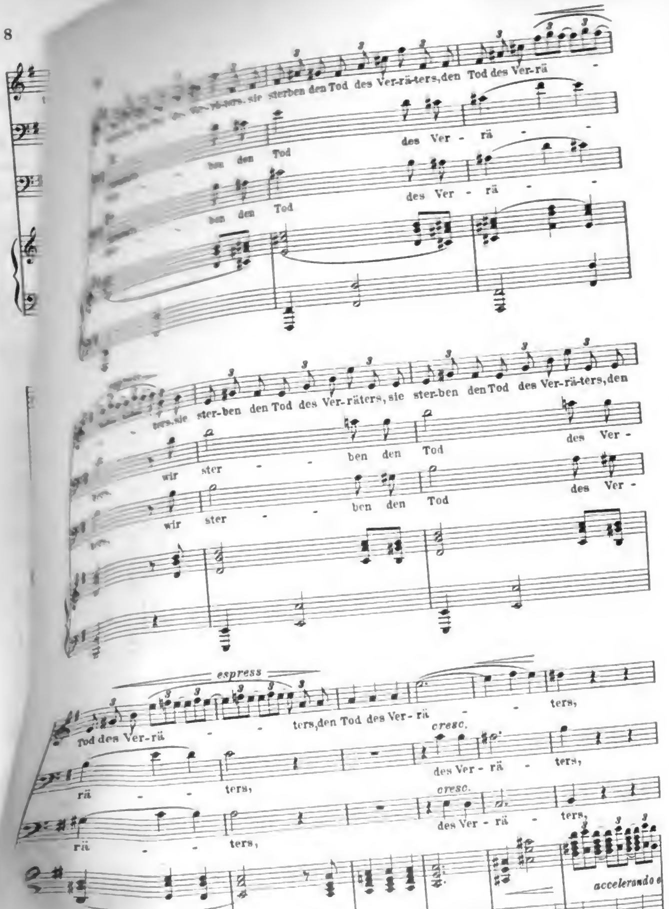
PETER CORNELIUS
(1824-1874).
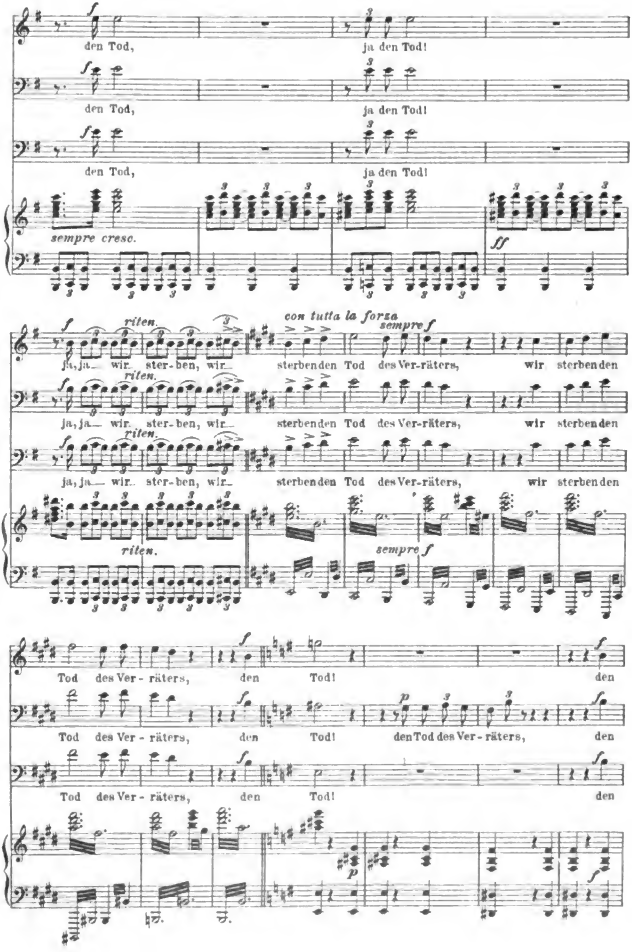
Moderato
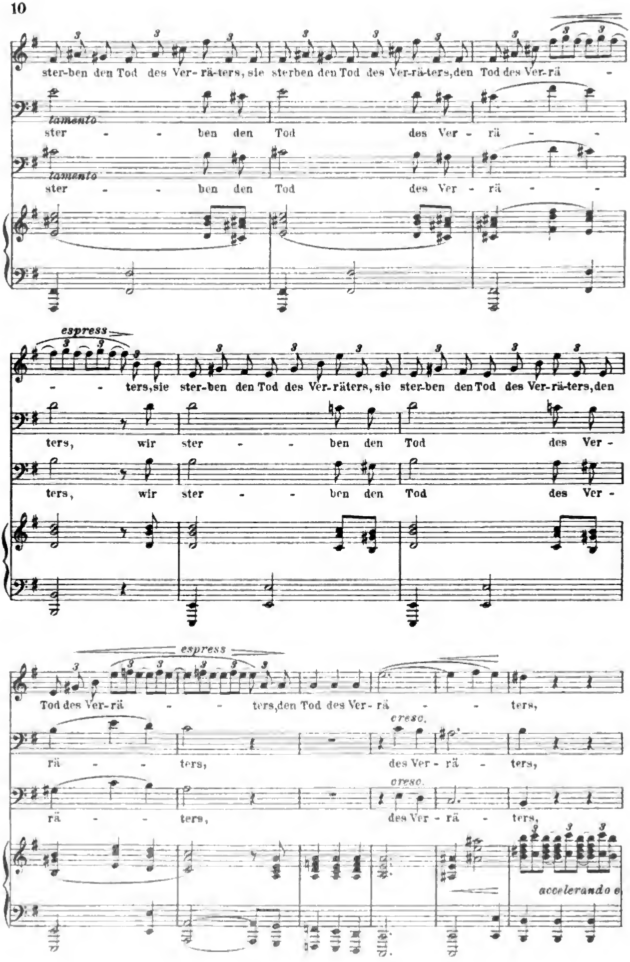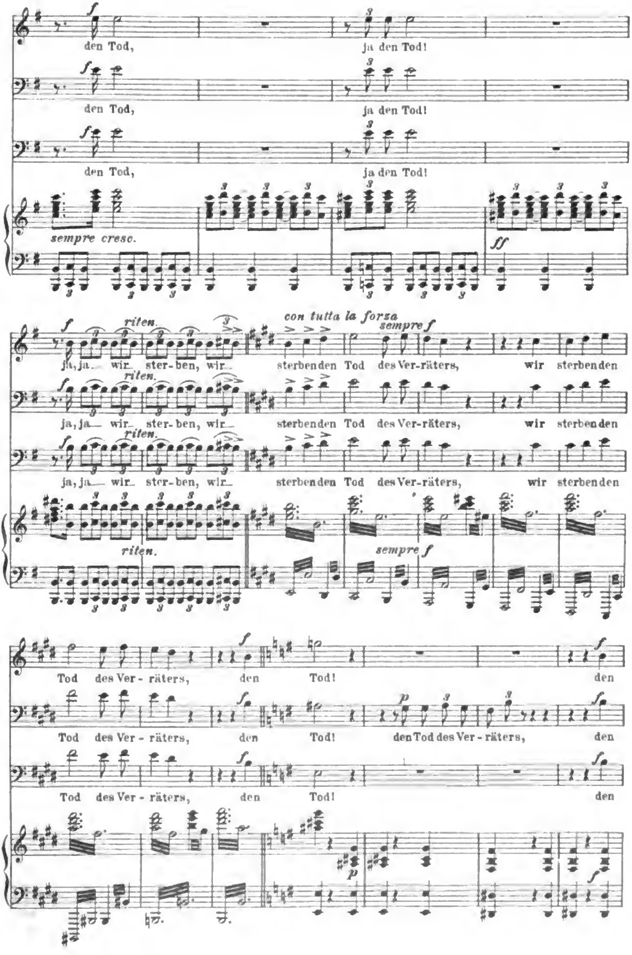



con portamento
ters. Wir
ters.
p poco più lento
ters. Sie sterben den Tod des Verräters, sie sterben den Tod des Verräters, sie
mf
ster - - ben den Tod des Ver -
ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, sie ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, den
rä - - ters, wir ster - - ben den
Tod des Ver-rä - - ters, sie ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, sie
espress
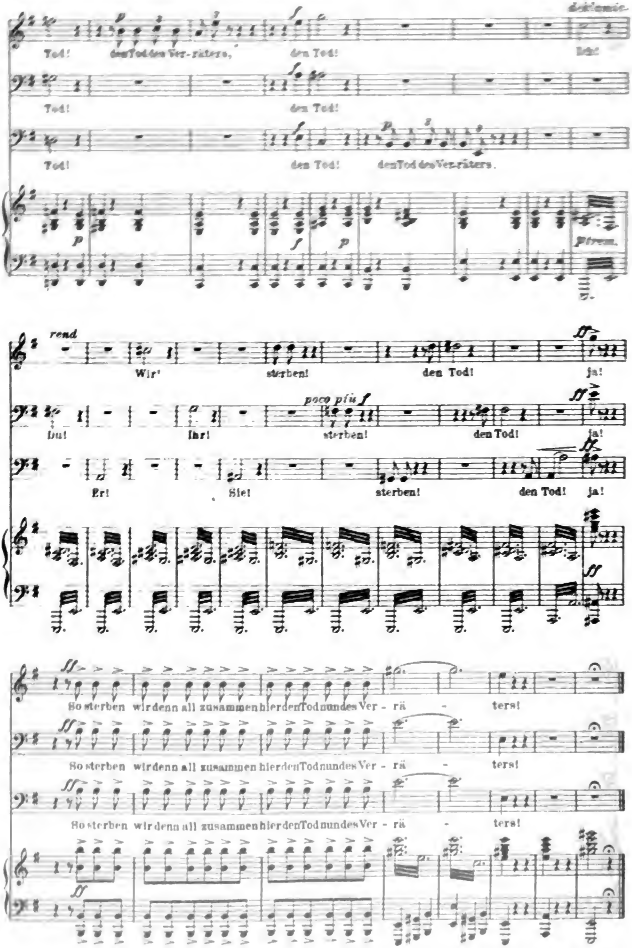

Tod des Ver - rä - - -
Tod des Ver - rä - - -
ster - ben den Tod des Ver - rä - ters, den Tod des Ver - rä - -
rfz
ters, des Ver - rä - ters. Sie
rfz
ters, des Ver - rä - ters.
- - ters, den Tod des Ver - rä - - ters.
ff
ster - ben den Tod des Ver - rä - ters, sie ster - ben den Tod des Ver - rä - ters, sie
Wir
Wir


sie sterben den Tod des Ver-rä-ters, den Tod des Ver-rä
des Ver - rä
ben den Tod
ters, sie ster-ben den Tod des Ver-räters, sie ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, den
wir ster - - ben den Tod des Ver -
espress
Tod des Ver-rä - - ters, den Tod des Ver-rä - - ters,
cresc.
rä - - ters, des Ver - rä - ters,
accelerando e


den Tod, ja den Tod!
den Tod, ja den Tod!
den Tod, ja den Tod!
sempre cresc.
ff
riten.
con tutta la forza
sempre f
ja, ja wir ster-ben, wir sterbenden Tod des Ver-räters, wir sterbenden
ja, ja wir ster-ben, wir sterbenden Tod des Ver-räters, wir sterbenden
ja, ja wir ster-ben, wir sterbenden Tod des Ver-räters, wir sterbenden
riten.
sempre f
Tod des Ver-räters, den Tod! den
Tod des Ver-räters, den Tod! den Tod des Ver-räters, den
Tod des Ver-räters, den Tod! den


ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, sie sterben den Tod des Ver-rä-ters, den Tod des Ver-rä
lamento
ster - - ben den Tod des Ver - rä - -
lamento
ster - - ben den Tod des Ver - rä - -
espress
- - ters, sie ster-ben den Tod des Ver-räters, sie ster-ben den Tod des Ver-rä-ters, den
ters, wir ster - - ben den Tod des Ver -
ters, wir ster - - ben den Tod des Ver -
espress
Tod des Ver-rä - - ters, den Tod des Ver-rä - - ters,
cresc.
rä - - ters, des Ver - rä - ters,
cresc.
rä - - ters, des Ver - rä - ters,
accelerando e


den Tod, ja den Tod!
sempre cresc.
ff
riten.
con tutta la forza
sempre f
ja, ja wir ster-ben, wir sterbenden Tod des Ver-räters, wir sterbenden
Tod des Ver-räters, den Tod! den
den Tod des Ver-räters, den



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

Der Reiz eines Kunstwerkes liegt fast immer in uns selbst, gleichsam in der momentanen Stimmung unseres Gefühls.

Goncourt

Es ist ein Irrtum, zu glauben, wie es mehrere Gelehrte getan haben, dass in einem Kunstwerk die Schönheit etwas mit dem Thema zu tun haben könnte.

Töpffer

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

EIN WORT ÜBER LUIGI CHERUBINI

NEBST VIER UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN DES MEISTERS

von Ludwig Schemann-Freiburg i. Br.

In einem vielbesprochenen Buche [1]) hat kürzlich Ludwig Woltmann als kühner Neuerer die bedeutsame These aufgestellt, dass die überwältigende Mehrzahl der grossen Gestalten der italienischen Renaissance germanischen Geblütes gewesen, ja, dass die ganze grossartige Entwicklung des modernen Italiens auf die Germanen, bzw. die germanische Beimischung des italienischen Blutes zurückzuführen und durch sie in der Hauptsache verkörpert sei. Er führt bis ins 19. Jahrhundert hinein so ziemlich alle hervorragenden Vertreter italienischen Geisteslebens auf germanischen Ursprung zurück.

Es leidet keinen Zweifel, dass diese These nicht so unbedingt, wie ihr Urheber sie aufgestellt, von der wissenschaftlichen Einzelforschung aufrecht erhalten werden wird: sie mag sich wohl einige Abzüge gefallen lassen müssen. Ebenso zweifellos aber ist es, dass sie sobald nicht wieder aus der wissenschaftlichen Erörterung verschwinden wird, und vor allem — das kann man wohl heute schon sagen —, dass sie in ihrem Kern, in ihrem Grundgedanken richtig ist und daher auch in sehr weitem Umfange sich als siegreich behaupten wird.

Einen der allergewaltigsten Italiener hat Woltmann, der sonst vielfach selbst Talenten zweiten Ranges gewissenhafte Beachtung schenkt, völlig übergangen: Luigi Cherubini. Und doch würde gerade diese Gestalt ihm die Eingliederung in sein System ganz besonders leicht gemacht haben. Einmütig haben ja, soviel ich sehe, alle berufenen Beurteiler die intime Zugehörigkeit Cherubini's zu der Welt der deutschen Musik, seine enge Verwandtschaft mit Beethoven (enger als die Mozarts) hervorgehoben.

Aber Woltmanns Verfahren steht leider gar nicht vereinzelt da, entspricht vielmehr fast einer heute herrschenden Gepflogenheit, nach welcher Cherubini mehr oder minder immer und überall vergessen wird.

Für Italien, ja selbst für Frankreich bedarf dieser Satz kaum eines

---

[1]) Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905.

Beleges. Für sein Vaterland hat Cherubini in den anderthalb Jahrhunderten, seit er der Welt geschenkt worden, sozusagen nicht existiert, und dass vollends das neueste Italien nichts mit ihm anzufangen weiss, wird niemanden wundern, auf den einmal im Dome von Siena oder in Santa Annunziata moderne Opernmelodieen gewöhnlichsten Schlages entweihend eingedrungen sind. Aber auch Frankreich, wiewohl der Boden seines Ruhmes, hat ihn nicht festzuhalten gewusst. Es hat sich sozusagen durch das frostige Monument seines Père Lachaise, wie Italien durch die Inschrift am Geburtshause des Meisters und das Kenotaph in Santa Croce, von ihm losgekauft.

Gestehen wir nur, dass es, grundsätzlich wenigstens, auch bei uns nicht viel anders aussieht. Wohl tauchen gerade die harmloseren und nicht eben bedeutendsten Schöpfungen Cherubini's, wie der „Wasserträger" und besonders einige Ouvertüren, noch häufiger, fast wie Anklänge aus früheren Zeiten, in den Spielplänen unserer Bühnen und Programmen unserer Konzerte auf. Auch das c-moll Requiem kommt wenigstens hie und da zur Aufführung. Aber dass Cherubini in unserem doch so fieberhaft regen Musiktreiben von heute eine wirkliche Rolle, geschweige eine seiner Bedeutung entsprechende Rolle spiele, wird wahrlich niemand behaupten wollen. Auf keinem der grossen Musikfeste, dem eigentlichen musikalischen Extrakt, der Quintessenz unserer und vergangener Zeit, bin ich dem Meister, wenigstens in einer seiner grossen Schöpfungen, je begegnet; wiewohl doch schon Wagner (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. II, S. 336—37) von der Kirchenmusik Beethovens und Cherubini's mit Recht gesagt hat, dass sie mehr für derartige öffentliche Vorführungen als für die Kirche geschaffen sei. Unsere Theaterdirektoren vollends scheinen von Cherubini gar nichts zu wissen, wenn sich nicht, wie erwähnt, zufällig einer des „Wasserträgers" erinnert.[1]) Und doch kann man durchaus nicht etwa sagen, dass unsere Zeit im übrigen die Toten ruhen liesse. Im Gegenteil, wir leben in einem Zeitalter der Ausgrabungen: das redivivus ist für wie manchen weitestgehende Parole geworden. Was haben deutsche Musiker, zumal der Lisztschen Schule, nicht alles getan, um einen Berlioz sozusagen mit Haut und Haar auferstehen zu lassen! Ganz gewiss wird dies dem einst in seinem Vaterlande so viel Verkannten niemand missgönnen. Nur frage ich: was ist in demselben Deutschland geschehen, um dem so ganz unvergleichlich viel grösseren Cherubini gegenüber auch nur die allergeringsten Pflichten der Pietät, Dankbarkeit und Verehrung, vor allem aber der Gerechtigkeit, zu erfüllen?

[1]) Als rühmliche Ausnahme muss hier eine Festaufführung der „Medea" erwähnt werden, die Herzog Ernst II. noch in seinen letzten Lebensjahren mit schönem Erfolge in Gotha veranstalten liess. Ich selbst habe vor Jahren H. Vogl und seine Gattin mit mächtiger Wirkung in München als Jason und Medea gehört.

Um ganz zu ermessen, wie gross diese Versäumnis sei, können wir nichts Besseres tun, als uns einmal die so ganz ungemeine Übereinstimmung vergegenwärtigen, die zu seinen Lebzeiten und in den ersten Zeiten nach seinem Tode bei allen grossen Meistern damaliger Zeit über Cherubini als einen der Ersten seiner Kunst herrschte, und erst in unserer Zeit durch eine ebenso grosse, aber beschämende Übereinstimmung des Schweigens und Ignorierens abgelöst werden sollte. Wenn wir bedenken, wie selten bedeutende Zeitgenossen einander wahrhaft würdigen, wie häufig dagegen grosse Künstler einander verkennen und ablehnen, so will es um so mehr besagen, wenn gerade in dem volltönenden Hymnus der Meister auf Cherubini so gut wie keiner gefehlt hat.

Den Reigen möge, wie billig, Beethoven eröffnen, der in seinem Briefe vom März 1823 (in der Nohlschen Sammlung, S. 227—29, Nr. 250, 51) schreibt:

„Hochgeehrtester Herr!

Mit grossem Vergnügen ergreife ich diese Gelegenheit, Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es oft genug, indem ich Ihre Werke über alle andere theatralische schätze. Nur muss die schöne Kunstwelt bedauern, dass seit einiger Zeit, wenigstens in unserem Deutschland, kein grosses theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Product Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistesproducten. Also bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme und nehme weit mehr Antheil daran als an meinen eigenen Werken; kurzum ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht, dass ich Sie in Paris sehen könnte, mit welchem ausserordentlichem Vergnügen könnte ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Nun muss ich noch hinzusetzen, dass ich bei jedem Künstler und Kunstliebhaber mich immer mit Enthousiasmus über Sie äussere.... ich werde Sie alle Zeit lieben und verehren, et vous resterez toujours celui de mes contemporains que j'estime le plus. . . .“ (Aus den beiden bei Nohl a. a. O. mitgeteilten Briefskizzen zusammengezogen.)

Diesem Denkmal, das ein Grosser dem andern errichtet hat, und das sie beide gleichermassen ehrt, mögen sich die Worte Webers anreihen, Gesammelte Schriften (= Bd. III der Biographie seines Sohnes), S. 154:

(1817) „Einer der wenigen Kunstheroen unserer Zeit, der, als klassischer Meister und Schöpfer neuer, eigener Bahnen, ewig in der Geschichte der Kunst hell erglänzen wird.... Ernst, oft bis zum düsteren Brüten — stets die schärfstbezeichnendsten Mittel wählend, daher glühendes Kolorit — gigantisch gross im Auffassen des Ganzen und der einzelnen Situationen — kurz und energisch — manchmal scheinbar abgerissen, die Ideen hingeworfen, die aber, in dem tiefgedachtesten innern Zusammenhange stehend, mit dem üppig gewürztesten harmonischen Reichthume geschmückt, recht das wahrhaft Bezeichnende dieses Tonschöpfers ausmachen, und die Tiefe seines Gemüthes — das,

bei den grossgedachten Conturen und Massen, die reichlichst ausgestattete Ausführung jedes scheinbaren Nebenzweiges sorgfältig berücksichtigt — beurkunden, das ist seine Weise."

Weitere begeisterte briefliche Äusserungen Webers über den „Wasserträger", seine Lieblingsoper, sehe man bei Edward Bellasis, Cherubini: Memorials illustrative of his life, London 1874, p. 113ff.[1])

Spohr sagt in seiner Selbstbiographie, Bd. II, Kassel und Göttingen 1861, S. 114ff.:

„Ich versetzte mich in Gedanken in die Zeit meiner Knabenjahre zurück, wo Cherubini mein Idol war . . . Ich erinnerte mich lebhaft der Abende, wo die Deux journées zum ersten Male gegeben wurden, wie ich ganz trunken von dem gewaltigen Eindruck, den dieses Werk auf mich gemacht hatte, mir noch am Abend die Partitur geben liess und die ganze Nacht darüber sass, und wie es hauptsächlich diese Oper war, die mir den ersten Impuls zur Komposition gab."

Und S. 134 fügte er hinzu:

„Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er anstatt für Franzosen immer für Deutsche geschrieben hätte."

Nach Bellasis, p. 101, war Cherubini's „Medea" eine Lieblingsoper Schuberts. Schumann, in den „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker", Bd. II[2], Leipzig 1871, S. 14:

„Jetzt kommt Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiener, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte."

Mit am enthusiastischesten sind die verschiedenen Aussprüche Mendelssohns über Cherubini gehalten. In vollen Tönen preist er den „Wasserträger" in einem Briefe an seinen Vater, und an Devrient schreibt er (Düsseldorf, den 5. Februar 1834), die ersten drei Takte von dessen Ouvertüre wögen Devrients ganzes Repertoire auf. Anderswo spricht er sich darüber aus (Bellasis, p. 153), wie lebhaft er im Stile des „Fidelio" den des „Wasserträgers" wiedererkenne, und dass wir ohne letzteres Werk überhaupt „Fidelio" gar nicht besitzen würden[2]).

[1]) Das noch wiederholt in dieser Abhandlung heranzuziehende Buch von Bellasis ist das Werk nicht zwar eines bedeutenden und originalen Geistes, wohl aber tiefer Pietät, echten Verständnisses, grossen Fleisses und ebensolcher Gewissenhaftigkeit. Die bedeutsameren Stimmen über Cherubini sind bei ihm ziemlich vollständig zusammengetragen. Einige wenige habe ich in der vorliegenden Arbeit noch hinzugefügt.

[2]) Im Grunde sagt dasselbe auch Richard Wagner (I, 246): „Beethovens Ouvertüre zu Fidelio ist der zum Wasserträger unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren." Wir brauchen ja nur zu bedenken, dass der „Wasserträger" der ältere war.

Seine Worte über die „Abenceragen" („Briefe aus den Jahren 1830—1847", 3. Aufl., 1875, II, S. 135—36) muss ich hier wörtlich anführen:

„Und der alte Cherubini? Das ist doch ein einziger Kerl: Ich habe da seine Abenceragen und kann nicht aufhören, mich an diesem petillanten Feuer, an den geistreichen, eigentümlichen Wendungen, an der ausserordentlichen Zierlichkeit und Feinheit, mit der alles geschrieben ist, zu erfreuen und dem alten Prachtmanne dafür zu danken. Dabei ist alles so frei und keck, und so höchst lebendig."

Wagner nennt (II, 336, 37) Cherubini und Beethoven als „die grössten Tonsetzer ihrer Zeit". Sie haben „Kirchenstücke verfasst, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind". Ich darf hier wohl auch auf meine „Erinnerungen an Richard Wagner" (Stuttgart 1902) verweisen, wo ich S. 50ff. meine mit Wagner über Cherubini geführten Gespräche berichte.

Ganz die gleiche, wie die der deutschen, war seinerzeit die Stellung der französischen Meister zu Cherubini. Eine Reihe Aussprüche von ihnen kann man bei Bellasis nachlesen; besonders schön ist die längere, warme Charakteristik Adolphe Adams (Bellasis, p. 374ff.), aus der ich nur einige wenige Stellen wiedergeben will:

„ . . . Cherubini's Stil gehört eher der deutschen als der italienischen Schule an . . . Seine Weise ist weniger italienisch als die Mozarts. Es ist eher die Wiederauferstehung der um die Entdeckungen der modernen Harmonie bereicherten altitalienischen Schule. Ich glaube, wenn Palestrina in unserer Zeit gelebt hätte, würde er ein Cherubini gewesen sein: die gleiche Reinheit, das gleiche Masshalten in den Mitteln, dieselbe durch geheimnisvolle Ursachen gewonnene Wirkung."

Endlich noch Berlioz, über das c-moll Requiem, das er mit Recht für das grösste Werk des Meisters erklärt[1]):

„Keine andere Schöpfung dieses grossen Meisters kann an Reichtum der Gedanken, an Fülle der Form und strenger Erhabenheit des Stiles irgend einen Vergleich mit ihm aushalten . . . Das Agnus Dei übertrifft im decrescendo alles, was je in dieser Art geschrieben worden ist. Auch die künstlerische Arbeit dieser Partitur ist von unschätzbarem Wert; der Gesangsstil ist scharf und klar, die Instrumentation farbenreich und gewaltig und doch immer ihres Gegenstandes würdig."

Mit den Künstlern sind Cherubini gegenüber auch die Kunstrichter

---

[1]) Die Stelle ist dem Nekrolog entnommen, den Berlioz unmittelbar nach dem Ableben des Meisters für das Journal des Débats schrieb, und der dann später auch in seine „literarischen Werke" übergegangen ist. Ich halte sie um so lieber fest, als die aus persönlichen Verstimmungen erwachsene Karikatur-Silhouette Cherubini's, die Berlioz in seinen „Memoiren" entworfen hat, im übrigen das Denkbare zur Schädigung, ja Austilgung des Andenkens Cherubini's in Frankreich beigetragen hat. Übrigens beginnt der genannte Nekrolog, der überhaupt hohen Lobes voll ist, bezeichnenderweise mit den Worten: „Das Leben dieses grossen Komponisten kann jungen Künstlern in jeder Beziehung als Muster dienen."

Hand in Hand gegangen. Am Schlusse des Bellasis'schen Buches findet sich eine Reihe volltönender Denkworte auf ihn von Männern verschiedener Nationen, die sämtlich darauf hinauslaufen, dass er schlechthin unvergleichlich oder doch eben nur mit Beethoven zu vergleichen sei. Ich gebe nur einige wenige Stellen davon wieder.

Miel (bei Bellasis, 377):

„So war Cherubini: eine kolossale, ausserordentliche Gestalt, ein inkommensurabler Genius, ein Leben reich an Tagen, an Meisterwerken und an Ruhm. Unter seinen Nebenbuhlern fand er seine aufrichtigsten Bewunderer." [Es folgt dann der vorerwähnte Ausspruch Beethovens.] „Das Urteil eines solchen Nebenbuhlers ist für Cherubini die Stimme der Nachwelt selbst."

Macfarren (p. 376ff.):

„Cherubini's position is unique in the history of his art." [Er war siebzig Jahre künstlerisch tätig und zugleich Zeitgenosse Cimarosa's und Mozarts, wie Verdi's und Wagners.] „His artistic life was indeed a rainbow based upon the two extrems of modern music, which shad light and glory on the great art cycle over which it arched." [Es folgt eine kurze treffende Charakteristik Cherubini's als Musiker.]

Endlich Bellasis selbst, der sein Buch mit den Worten beschliesst:

„Bright as was Cherubini's fame during his lifetime, it has been growing steadily and rapidly since his death, and more especially of late years. The place he holds in the history of his art has never been disputed, and his admirers may justly claim for him the distinction of being not only the greatest contrapunctist of his time but also of being one the originalty, depth and pathos of whose inspiration well entitled him to rank amongst the foremost of composers in what may perhaps here after shine in history as the golden age of music."

Von neueren Besprechungen möchte ich hier nur auf die von Fétis (in seiner Biographie universelle des musiciens) und auf Brendels schöne Charakteristik in seiner Geschichte der Musik, 5. Aufl., S. 344ff., 404ff., verweisen, von denen namentlich letztere der Grösse des Meisters vollauf gerecht wird.

Genug, und übergenug. Der überwältigende Einklang der Stimmen der schaffenden Künstler wie der Kunstkenner zeigt uns die Gestalt eines Meisters, der alle unsere Grossen ohne Ausnahme in den Bann der Bewunderung geschlagen, ja einzelne, wie Spohr, ja Beethoven heilsam beeinflusst hat; eines Meisters, demgegenüber es füglich Richtungen und Verschiedenheiten nicht gibt oder doch nicht geben sollte; eines Meisters ersten Ranges, der an Wirkung und Nutzung durchaus neben den Bach, Händel und Beethoven stehen sollte und doch nicht einmal neben die Meister zweiten Ranges gestellt worden ist; eines Meisters endlich, der einst allen Musikern der Hauptkulturländer vertraut und nahe war, heute dagegen in seinen grössten und schönsten Werken der grossen Mehrzahl unserer Musiker völlig fremd geworden ist.

Wie ist eine solche Erscheinung, die als eine kunstgeschichtliche Ungebühr schlimmster Art, als ein schreiendes Unrecht bezeichnet werden muss, zu erklären? Kein Zweifel, dass der Hauptgrund in Cherubini's Vaterlandslosigkeit zu suchen ist. „Peregrino fra gli stranieri" — dies Wort findet sich in der Inschrift seines Geburtshauses, und es ist die tragische Devise für seine künstlerische Laufbahn geworden. Dennoch würde dieses Motiv allein für die Erklärung der Schicksale des Meisters nicht ausreichen. Wir möchten diese, was im besonderen Deutschland betrifft, mit der von uns für jetzt nicht anders denn als ein Zufall zu charakterisierenden Tatsache in Zusammenhang bringen, dass Cherubini in der Zeit der allgemeinen Neubelebungen, des rastlosen Ausgrabens und Bereicherns keinen eigentlichen Apostel, keinen Propagator unter der grossen Zahl von Talenten unserer jüngeren Musiker fand. Und diesen Umstand wiederum wage ich auf einen zweiten zurückzuführen, dass er nämlich gerade den Mann, der wie kein zweiter bei uns grossen Meistern Throne errichtet, Künstlerlaufbahnen geschaffen oder geebnet, Unterdrückte und Zurückgesetzte hervorgezogen, verklungene Töne wiedererweckt hat, dass er Franz Liszt sich einst entfremdet hatte. Kleine Ursachen, die man aus den Biographieen der beiden Meister ersehen kann, haben hier grosse Wirkungen hervorgerufen. Es ist so dahin gekommen, dass, da in den Kreisen der Musiker selbst das Interesse für Cherubini abstarb, man die Propaganda den wenigen Nichtmusikern überliess, denen ihr Lebensstern wie durch Zufall den Meister im gleichen hellen Lichte wie einst seinen Zeitgenossen zeigte.[1])

Der Schreiber dieser Zeilen darf von sich sagen, dass er seit dreissig Jahren keine Gelegenheit hat vorbeigehen lassen, hervorragende Musiker auf das, was sie für ihre Kunst, hervorragende Katholiken auf das, was sie für ikre Kirche in Cherubini ungenutzt liessen, aufmerksam zu machen. Hie und da ist es ihm auch geglückt, den einen oder andern zum Ein-

---

[1]) Unter ihnen muss ich hier vornehmlich einer vor kurzem dahingeschiedenen edlen Frau gedenken und ihr ein Erinnerungsmal, das sie in so mancher Hinsicht verdient, ganz besonders auch im Namen Cherubini's weihen: der Witwe Karl Hillebrands, der Seele der deutschen Kolonie in Florenz, ihr, der wohl kaum ein Deutscher von Bedeutung, der diese Stadt besuchte, fremd geblieben ist. Sie ist es nicht nur gewesen, die Bellasis' Biographie veranlasst und stark beeinflusst, auch einen bedeutenden Teil des Materials dazu beigesteuert hat, sie hat auch seinerzeit durch Begründung einer Società Cherubini und Aufführung einiger seiner Hauptwerke (Messen) den Meister in seiner Vaterstadt auf kurze Zeit wieder zum Leben erweckt. Freilich kannte sie wohl damals das heutige Italien noch nicht. Als ich sie 1898 in Florenz besuchte, fand ich zwar die Società Cherubini noch am Leben, aber stark entgleist, dem Geiste ihres Eponymos entfremdet und völlig in moderne Bahnen geraten.

treten für den Meister zu gewinnen. Aber er hat sich nie verhehlt, dass eines Tages ihm doch ein Musiker die Arbeit aus der Hand nehmen müsse. Fast schmerzlicher noch ist es ihm gewesen, dass er auch auf den einst gehegten Lieblingsgedanken, eine grössere wissenschaftliche Biographie, die auch nach Bellasis' schätzbarer Vorstudie noch ein unabweisliches Bedürfnis bleibt, zu verfassen, um ihm näherliegender und dringenderer Arbeiten willen hat verzichten müssen. Ein kleines bescheidenes Fragment aber zu einer solchen Arbeit möchte er heute liefern in Gestalt der Veröffentlichung vierer Briefe aus den Jahren 1814 ff., die ein günstiger Zufall ihm vor Jahren in die Hände gespielt hat. Gerichtet sind sie an den damaligen Obersten, späteren Kriegsminister und vertrauten Freund Friedrich Wilhelms III., von Witzleben, der, als hervorragend für die Musik beanlagt, vorzüglicher Geiger und gründlicher Kenner des Satzes, während der Okkupation von Paris dort viel im Kreise von Tonkünstlern verkehrte und besonders mit Cherubini so intim wurde, dass dieser sogar acht Militärmärsche für Witzlebens Regiment setzte. (Verzeichnet im Katalog der Cherubinischen Werke bei Bellasis, p. 395, No. 307—314.)[1])

I

Paris, ce 27 juin 1814

Mon bon et cher ami,

Après quelques jours de votre départ, ne recevant aucune nouvelle, nous commencions, Mad[me] Cherubini et moi, à être inquiets sur votre compte, et nos craintes s'augmentaient à mesure que votre silence se prolongeait. Enfin votre chère lettre est heureusement arrivée hier et nous a tranquillisés; cependant, par une circonstance qu'elle renferme, je me suis convaincu que nos craintes n'étaient point sans fondement, et les risques qui vous ont menacé me l'ont prouvé. Je désire, et j'espère, qu'avant de quitter la France, il ne vous sera plus arrivé de faire des rencontres aussi désagréables et aussi déloyales que celle que vous avez faite. Vous avez eu raison d'agir avec prudence dans une pareille occasion, et tous ceux qui connaissent le véritable point d'honneur et qui ont de l'humanité vous applaudiront: il y a eu de votre part plus de courage et de dignité à éviter les suites d'une provocation déplacée, qu'il n'y en aurait eu à en venir à des voies de fait pour repousser une troupe d'agresseurs fanfarons, qui méconnaissent le droit des gens, la délicatesse et l'urbanité.

Vous vous félicitez, mon ami, et votre sensibilité est émue d'avance à l'approche du moment où vous rentrerez dans votre chère patrie; c'est un sentiment tout simple et naturel aux personnes qui ont une âme comme la vôtre; mais en m'exprimant cette sensation, vous ne songiez pas à celle que j'éprouve; plus vous vous rapprochez des objets de tous vos voeux, c'est-à-dire de votre pays, de votre femme, de votre enfant, du reste de votre famille et de vos amis, plus vous vous éloignez du pays où vous laissez le seul véritable ami que, peut-être, vous y ayez fait; vous avez

[1]) Eine schöne Charakteristik dieses ausgezeichneten Mannes findet sich in Treitschkes Deutscher Geschichte, Band II[2], S. 184.

l'espoir prochain d'embrasser tout ce qui vous est cher, et moi, Dieu sait, quand je vous reverrai . . . peut-être jamais! Mais malgré cette perspective, que je n'ose envisager qu'avec un véritable regret, jamais l'amitié que vous m'avez inspirée et que je vous ai vouée n'éprouvera la moindre altération, et l'avenir vous le prouvera. Veuillez de votre côté, mon cher ami, me mettre toujours à même de vous en convaincre en provoquant les occasions par lesquelles je puisse vous témoigner mon attachement, et je me croirai en quelque sorte dédommagé de ne pas être ni avec vous ni près de vous. Ecrivez-moi le plus souvent que vous le pourrez, et autant du moins que les fonctions de votre état vous le permettront; ne craignez point de m'ennuyer de votre bavardage incorrect, comme par modestie vous voulez bien l'appeler, car, bien au contraire que d'être tel, je le trouve aimable, et rempli de sensibilité.

Monsieur Desfontaines du jardin des plantes m'avait chargé de le rappeler à votre souvenir lorsque je vous écrirais; je m'acquitte avec plaisir de la commission, bien sûr que vous aurez du plaisir à apprendre que Mr Desfontaines ne vous a point oublié. D'ailleurs, qui vous oublierait, vous ayant connu! Nous nous entretenons souvent de vous avec lui, et je suis charmé de trouver une occasion de parler de mon ami. Je voudrais que toutes mes connaissances vous eussent connu.

Salvador remercie le petit cosaque et le petit poulain de leurs respects, et il vous prie surtout, de dire à ce dernier, qu'il l'embrasse sur les deux joues, et sur les deux oreilles, et qui'l espère que quand il ira à Berlin, il voudra bien le recevoir à califourchon sur son dos, à condition pourtant qu'il ne le jettera point par terre.

Adieu mon cher ami, je vous embrasse tendrement, et vous prie de présenter mes hommages respectueux à Madame Vitzleben. Quoique je n'aie pas l'honneur de la connaitre, elle doit m'excuser de la liberté que je prends, en faveur de l'amitié que vous avez pour moi. Adieu, je suis tout à vous, avec l'attachement le plus sincère et le plus durable.

L. Cherubini

P. S. je compte recevoir de vos nouvelles de Vürzburg, et vous me direz où je dois vous écrire.

A Monsieur Monsieur le colonel Vitzleben — Poste restante. à Vürzbourg

Paris, den 27. Juni 1814

Mein lieber guter Freund!

Als wir einige Tage nach Ihrer Abreise noch keine Nachricht erhielten, fingen meine Frau und ich an, uns Sorge um Sie zu machen, und je länger Ihr Schweigen anhielt, um so grösser wurden unsere Befürchtungen. Glücklicherweise ist nun gestern Ihr lieber Brief endlich angelangt und hat uns beruhigt; indessen habe ich aus einem darin enthaltenen Umstande ersehen, dass unsere Besorgnis doch nicht ganz ohne Grund war, und die Gefahren, von denen Sie bedroht waren, haben mir dies bewiesen. Ich wünsche und hoffe, dass Ihnen, bevor Sie Frankreich verlassen haben, keine weiteren so unangenehmen und wenig schönen Begegnungen mehr zugestossen sind wie diese. Sie haben sehr recht getan, bei einer solchen Gelegenheit mit Vorsicht zu verfahren, und jeder, der wahres Ehrgefühl kennt und menschlich fühlt, wird Ihnen zustimmen. Sie haben Ihrerseits mehr Mut und Würde an den Tag gelegt, indem Sie die Folgen einer schlecht angebrachten Herausforderung vermieden, als wenn Sie zu Tätlichkeiten geschritten wären, um einen Trupp prahlerischer Angreifer, die nicht wissen, was Völkerrecht, Takt und Anstand ist, zurückzuweisen.

Sie beglückwünschen sich schon jetzt und sind bewegt, lieber Freund, bei dem

Gedanken, dass der Augenblick herannaht, wo Sie in Ihr teures Vaterland zurückkehren werden; bei Leuten, die ein Herz haben wie Sie, ist das sehr einfach und natürlich; aber als Sie mir diese Gefühle aussprachen, dachten Sie nicht daran, was die meinigen sein müssten: je näher Sie den Gegenständen all Ihrer Wünsche, Heimat, Frau und Kind, Verwandten und Freunden rücken, desto weiter entfernen Sie sich von dem Lande, wo Sie den einzigen wahren Freund, den Sie hier wohl gewonnen haben, zurücklassen. Sie können hoffen, bald alle Ihre Lieben zu umarmen, und ich — weiss Gott, wann ich Sie wiedersehe! vielleicht nie wieder! Aber trotz dieser Aussicht, an die ich nur mit wahrer Betrübnis denken kann, wird doch die Freundschaft, die Sie mir eingeflösst und die ich Ihnen geweiht habe, nie die leiseste Veränderung erfahren, und die Zukunft soll Ihnen dies zeigen. Sie aber, lieber Freund, machen Sie mir es nur immer möglich, Sie hiervon zu überzeugen, und geben Sie mir Gelegenheit, Ihnen meine Anhänglichkeit zu beweisen. Dann werde ich mich einigermassen dafür entschädigt fühlen, dass ich Ihnen nicht nah sein kann. Schreiben Sie mir, so oft Sie können, und wenigstens so viel, als Ihre Berufsgeschäfte Ihnen gestatten; fürchten Sie nicht, mich mit Ihrem „fehlerhaften Geschwätz" zu langweilen, wie Sie es bescheidenerweise nennen; ich finde dieses ganz im Gegenteil liebenswürdig und voller Herzlichkeit.

Herr Desfontaines vom Jardin des Plantes hatte mich gebeten, Ihnen seine Grüsse zu bestellen, wenn ich Ihnen schriebe; ich entledige mich dieses Auftrags mit Vergnügen und bin sicher, dass Sie sich darüber freuen werden, dass Herr Desfontaines Sie nicht vergessen hat.

Wer könnte Sie überhaupt je vergessen, der Sie einmal gekannt hat! Wir unterhalten uns oft mit ihm von Ihnen, und ich bin hocherfreut, auf diese Weise eine Gelegenheit zu finden, um von meinem Freunde zu reden. Ich wollte, alle meine Bekannten hätten Sie gekannt!

Salvator lässt dem kleinen Kosaken und dem kleinen Füllen für ihre Grüsse danken und bittet Sie, dem letzteren zu sagen, dass er es auf beide Backen und beide Ohren küsst, und dass er, wenn er einmal nach Berlin kommt, gern huckepack auf ihm reiten möchte, jedoch unter der Bedingung, dass es ihn nicht abwirft.

Leben Sie wohl, lieber Freund, ich umarme Sie innigst und bitte Sie, Ihrer Gemahlin meine ehrerbietigen Empfehlungen auszurichten. Obgleich ich nicht die Ehre habe sie zu kennen, möge sie meine Freimütigkeit entschuldigen, um der Freundschaft willen, die Sie für mich hegen. Gott befohlen! Ganz der Ihrige in aufrichtigster und treuester Anhänglichkeit L. Cherubini

P.S. Ich hoffe, von Ihnen aus Würzburg Nachricht zu erhalten, und dann sagen Sie mir, wohin ich Ihnen schreiben soll.

II

Paris, 25 Septembre 1814

je profite du départ de Paris pour Berlin de Mr Schlesinger libraire, pour vous faire parvenir cette lettre, mon cher et bon ami. Je suis inquiet de vous puisque il y a très longtemps que je n'ai reçu de vos nouvelles, et c'est bien mal à vous de ne m'avoir plus écrit, depuis plus de trois mois. Conformément à vos dispositions j'avais remis la dernière lettre que je vous ai écrite chez Monsieur Humbolt ambassadeur, mais ne sachant à qui m'adresser dans sa maison, j'ai laissé la lettre dans les mains de la première personne que j'y ai rencontrée, et c'était une dame. J'ignore d'après cela si cette lettre vous est parvenue.; je crains que non, puisque elle est

restés sans réponse de votre part. Sie vous voulez que je continue à porter mes lettres pour vous chez l'ambassadeur, veuillez m'indiquer le nom de la personne à laquelle il faudra que je m'adresse pour que mes lettres puissent vous parvenir sans retard, et sûrement.

A présent, mon ami, je vous demande ce que vons faites et pourquoi vous avez cessé de m'écrire; je crains, sans pouvoir ou sans oser me le persuader que vous ne m'aimez plus, et que vous m'avez par conséquent oublié, à moins que des raisons graves ne vous aient empêché de me donner de vos nouvelles. Madame Cherubini est inquiète aussi sur votre compte, car elle ne peut pas s'imaginer quels peuvent être les motifs de votre silence, si ce n'est de nous avoir oubliés, idée à laquelle nous ne pouvons pas nous faire ni elle ni moi. Je vous conjure donc, mon bon ami, de nous tirer de peine, et croyez que si vous aviez en le tort de nous oublier, nous ne sommes pas dans le même cas, car si par modestie vous n'osassiez pas l'avouer hautement, vous devez vous priser assez pour vous dire intérieurement, que quand on a eu le bonheur de vous connaître, on ne peut plus vous effacer ni du coeur ni de la mémoire.

Adieu, bon ami, je suis pressé, à cause du départ de Mr de Schlesinger, et je n'ai pas le temps à cause de cela de m'entretenir aussi longtemps avec vous que je le voudrais. Veuillez présenter mes hommages à Madame Vitzleben, et croyez à l'attachement tendre et sincère que j'ai pour vous. Adieu, je vous embrasse de coeur et d'âme.

L. Cherubini

Paris, den 25. September 1814

Ich benutze die Abreise des Buchhändlers Schlesinger von Paris nach Berlin, lieber guter Freund, um Ihnen diesen Brief zukommen zu lassen. Ich bin besorgt um Sie; denn es ist sehr lange her, seit ich keine Nachricht von Ihnen erhielt, und es ist recht schlecht von Ihnen, dass Sie mir seit mehr als drei Monaten nicht geschrieben haben. Ihren Anordnungen gemäss hatte ich meinen letzten Brief bei dem Herrn Gesandten von Humboldt abgegeben; aber da ich nicht wusste, an wen ich mich im Hause wenden sollte, liess ich den Brief in den Händen der ersten besten Person, die mir begegnete; es war eine Dame. Ich weiss also nicht, ob Sie dieser Brief erreicht hat; ich fürchte, nein, da er ohne Antwort von Ihrer Seite geblieben ist. Wenn Sie wünschen, dass ich auch weiterhin meine Briefe an Sie zum Gesandten bringe, so haben Sie die Güte, mir jemanden zu nennen, an den ich mich wenden kann, damit sie sicher und unverzüglich an Sie gelangen.

Und nun, lieber Freund, möchte ich fragen, was Sie treiben und warum Sie mir nicht mehr schreiben; ich fürchte beinahe — obgleich ich es mir kaum einzureden wage — Sie haben mich nicht mehr lieb und haben mich infolgedessen vergessen, wenn nicht etwa ernste Gründe Sie verhindert haben, mir Nachricht zu geben. Meine Frau macht sich auch Sorge um Sie; denn sie kann sich nicht vorstellen, was die Ursache Ihres Schweigens sein mag, wenn es nicht eben ist, dass Sie uns vergessen haben, und das ist ein Gedanke, an den wir uns alle beide nicht gewöhnen können. Ich beschwöre Sie also, lieber Freund, befreien Sie uns von unserer Unruhe, und glauben Sie mir, dass, wenn Sie das Unrecht begangen haben sollten uns zu vergessen, dies bei uns nicht der Fall ist; denn, wenn Sie auch aus Bescheidenheit es nicht laut gestehen wollen, so müssen Sie doch hoch genug von sich denken, um sich in Ihrem Innern zu sagen, dass, wer je das Glück gehabt hat Sie zu kennen, Sie auch nie wieder aus Herz und Sinn verliert.

Leben Sie wohl, lieber Freund, ich bin eilig wegen Herrn Schlesingers Abreise, und infolgedessen habe ich nicht Zeit, mich solange wie ich möchte mit Ihnen zu unterhalten. Haben Sie die Güte, Ihrer Gemahlin meine Hochachtung zu bezeugen und glauben Sie an meine innige und aufrichtige Anhänglichkeit.

Gott befohlen, ich umarme Sie von ganzem Herzen

L. Cherubini

III

Londres, 4 Avril 1815

Mon très cher ami,

je vous écrivis, il y a quelque temps, pour répondre à votre dernière lettre que j'avais tant désirée; ne sachant pas votre adresse je me suis servi d'un banquier de ma connaissance qui a des correspondents à Berlin, pour vous faire parvenir ma réponse: j'ignore cependant, si vous l'avez reçue. Je viens de recevoir ici une lettre que Mr le Comte Brühl m'avait adressée à Paris, pour me proposer la place de maitre de Chapelle à Berlin. Je vois votre ouvrage dans cette lettre, mon cher ami, mais c'est dommage que ce moyen de vous revoir vienne justement à la veille d'un bouleversement général. Croyez-vous qu'il soit prudent pour moi d'accepter un tel engagement dans des circonstances, qui peuvent par la suite y porter atteinte? j'écris au comte, en même temps qu'à vous, et je lui expose mes craintes au sujet de la stabilité d'un contrat pendant la guerre qui va avoir lieu indubitablement. Qui me garantira, que les dépenses qu'entraine la guerre, ne rendent point en quelque sorte nul mon engagement, par les réformes qu'on serait peut-être obligé de faire. Jugez ce que je deviendrais moi et ma famille dans tel cas, en pays étranger, ayant tout quitté à Paris, et sans espoir de rentrer dans les places que j'aurais abandonnées! Malgré cela, je fais à Mr le Comte Brühl mes propositions; je lui demande 16000 francs par an, la place de professeur du conservatoire de Berlin, en cas qu'on en crée un, payée à part; et si l'on veut, le voyage payé pour moi et ma famille. Si j'étais garçon ou si j'avais seulement un petit ménage, je n'aurais pas demandé ce prix; mais il faut que je puisse vivre avec la famille que j'ai, d'une manière honorable et digne de la place que j'occuperais, et que je puisse aussi ammasser quelque chose pour mes vieux jours. Si vous avez occasion de voir Mr le Comte, veuillez lui représenter tout cela, et le disposer à m'accorder ce que je demande, afin que je n'aie pas à me repentir d'avoir tout quitté à Paris. A présent cher ami laissez que je vous témoigne combien je suis vivement et agréablement touché par l'espoir que j'ai de vous revoir, et peut-être de ne plus vous quitter. Si je ne me devais pas au bien-être de ma famille, cet espoir seul m'aurait fait faire tous les sacrifices d'argent, afin que cette affaire réussît et qu'enfin l'espoir de vous revoir se changeât en réalité. J'espère que vous m'écrirez ici, où je resterai encore environ deux mois. J'ai prié aussi Mr le Comte de m'écrire à Londres; vous pourriez le faire en même temps, et envoyer votre lettre pour moi sous le couvert de Mr Greuhm que vous connaissez, en portant la dite lettre au département des relations extérieures à Berlin. J'espère, cher ami, que vous ne me refuserez pas le plaisir de recevoir ici une lettre de vous. Adieu, je vous prie de présenter mes respects à Madame Witzleben, et de lui dire combien je serai enchanté de la connaître personnellement. Adieu cher ami, je vous embrasse comme je vous aime, c'est-à-dire bien fort. vale.

L. Cherubini

à Monsieur Monsieur Job Witzleben
Colonel des Chasseurs de la Garde
à Berlin

London, den 4. April 1815

Sehr lieber Freund!

Vor einiger Zeit antwortete ich Ihnen auf Ihren letzten so sehr von mir ersehnten Brief, und da ich Ihre Adresse nicht wusste, so bediente ich mich eines mir bekannten Bankiers, der in Berlin Geschäftsfreunde hat, um Ihnen meine Antwort zukommen zu lassen; ich weiss aber nicht, ob Sie diese erhalten haben. Soeben erhalte ich hier einen Brief, den mir Graf Brühl nach Paris geschickt hatte, und in dem er mir eine Stelle als Kapellmeister in Berlin anbietet. Ich sehe Ihr Werk in diesem Briefe, mein lieber Freund; aber es ist schade, dass diese Möglichkeit Sie wiederzusehen gerade am Vorabend eines allgemeinen Umsturzes auftaucht. Glauben Sie, dass es ratsam für mich wäre, eine solche Verbindlichkeit einzugehen unter Umständen, die dieselbe nachher gefährden könnten? Ich schreibe dem Grafen zugleich mit Ihnen und setze ihm auseinander, was ich während eines zweifellos in Aussicht stehenden Krieges von der Dauerhaftigkeit eines Vertrags zu befürchten habe. Wer gibt mir Gewähr, dass die Ausgaben, die ein Krieg nach sich zieht, nicht etwa meine Anstellung zunichte machen infolge der vielleicht notwendig werdenden Umgestaltungen? Stellen Sie sich vor, was aus mir und meiner Familie würde in einem solchen Falle, im fremden Lande, die Brücken nach Paris hinter mir abgebrochen, ohne Hoffnung, in die verlassenen Stellungen zurückzukehren! Trotz alledem mache ich dem Grafen Brühl meine Vorschläge; ich verlange 16000 francs im Jahr, die Stelle eines Professors am Berliner Konservatorium, falls man eins gründet, und zwar besonders bezahlt, und, wenn möglich, freie Reise für mich und meine Familie. Wenn ich Junggeselle wäre oder nur einen kleinen Haushalt hätte, würde ich diesen Preis nicht verlangt haben; aber ich muss mit meiner Familie anständig und in einer meiner Stellung würdigen Weise leben und daneben auch für meine alten Tage etwas zurücklegen können. Wenn Sie Gelegenheit haben, den Herrn Grafen zu sehen, haben Sie die Güte ihm all dies vorzustellen und ihn zur Gewährung meiner Forderungen geneigt zu machen, damit ich nicht später bereuen muss, alles in Paris im Stich gelassen zu haben. Und nun, lieber Freund, lassen Sie mich Ihnen sagen, wie freudig und lebhaft ich die Hoffnung begrüsse, Sie wiederzusehen und vielleicht nie wieder zu verlassen. Wenn ich mich nicht dem Wohlsein meiner Familie widmen müsste, hätte mich schon allein diese Hoffnung kein Geldopfer scheuen lassen, damit diese Angelegenheit glücke und die Aussicht Sie wiederzusehen endlich verwirklicht werde. Ich hoffe, Sie schreiben mir hierher, wo ich noch etwa zwei Monate bleibe. Ich habe auch den Grafen gebeten, mir nach London zu schreiben; Sie könnten es mit ihm zugleich tun und Ihren Brief an mich unter der Adresse des Herrn Greuhm schicken, den Sie ja kennen, und den besagten Brief aufs Auswärtige Amt in Berlin bringen. Ich hoffe, lieber Freund, Sie werden mir die Freude nicht versagen, hier einen Brief von Ihnen in Empfang zu nehmen! Leben Sie wohl; ich bitte Sie, mich Ihrer Gemahlin zu empfehlen und ihr zu sagen, wie es mich glücklich machen würde, sie persönlich kennen zu lernen. Gott befohlen, lieber Freund, ich umarme Sie wie ich Sie liebe, das heisst recht kräftig!

Vale

L. Cherubini

IV

Paris, 23 Septembre 1819

J'ai été on ne peut plus charmé, et en même temps flatté, très cher et bon ami, d'apprendre par votre lettre du 11 courant, que vous m'avez cru digne d'être

parrain de votre nouveau né. C'est une preuve de plus que vous me donnez de votre bonne amitié pour moi, et ce titre de parrain en resserrant encore nos liens, me rend tout fier, et me comble de joie. Je désirerais être instruit, quels sont les usages de votre pays, qui je crois sont différents du nôtre, pour rendre ce titre autentique, car je désire que rien ne manque à la qualité que vous avez eu l'amabilité de me donner; et en attendant, s'il faut que j'ajoute un nom à ceux que vous comptez donner, ou à ceux que votre enfant a déjà, je vous prie que ce soit celui de Louis, ou de Salvador, à votre choix, car sachez que je m'appelle aussi Salvador. Je vous prie aussi de remercier pour moi Madame de Witzleben de ce qu'elle a bien voulu me nommer son Compère. Madme Cherubini me charge de vous présenter à tous deux ses compliments affectueux, et mes enfants sont bien sensibles à votre bon souvenir pour eux.

J'ai appris par Mr Delattre et par Spontini même l'engagement que ce dernier a contracté avec S. M. le Roi de Prusse. J'envie son sort, puisque il aura le bonheur d'aller dans le pays que vous habitez, où il vous verra sans cesse. J'aurais joui du même bonheur, si l'on m'eût accordé les appointements que je demandai il y a quatre ans; mais il paraît qu'on met plus de prix à avoir Spontini, puisque on lui donne 35 mille francs, tandis que j'avais demandé moins. Au surplus mon sort est fixé ici; et comme je n'ai point d'ambition je me contente du peu que j'ai, et dans tout cela je ne regrette que vous, mon très cher ami.

Je suis très sensible à l'inquiétude que vous m'avez témoignée sur ma santé, et sur celle de Madme Cherubini. En vous parlant de la mienne je n'ai pas voulu vous dire qu'elle fût positivement mauvaise, je vous faisais observer seulement que je prends des années, et qu'à mon âge on ne se porte jamais bien parfaitement. Quant à ma femme elle n'est pas positivement malade, mais elle éprouve beaucoup de faiblesse et quelques souffrances par suite d'une ancienne fausse-couche dont elle ne s'est jamais bien remise.

Adieu cher et bon ami; je vous recommande surtout, lorsque vos importantes occupations vous en laisseront le loisir, de me donner de vos nouvelles et de tout ce qui vous intéresse. En attendant, veuillez faire agréer mes hommages à Madame Witzleben.

Je suis tout à vous pour la vie de coeur et d'âme, en vous embrassant tendrement, ainsi que mon cher filleul. L. Cherubini

à Monsieur Monsieur J. Witzleben
Général major, Adjutant Général
à Berlin

Paris, den 23. September 1819

Ich fühle mich im höchsten Grade beglückt und zugleich geschmeichelt, lieber guter Freund, dass Sie mich für wert erachten, Pate Ihres Neugeborenen zu sein, wie ich aus Ihrem Brief vom 11. dieses Monats entnommen habe. Sie geben mir dadurch wieder einen Beweis mehr von Ihrer freundschaftlichen Gesinnung, und dieser Patentitel, der unser Band noch enger knüpft, macht mich ganz stolz und überglücklich. Ich möchte gern erfahren, wie die Gebräuche Ihres Landes sind, die sich wohl von unseren unterscheiden, damit dieser Titel rechtskräftig werde; denn ich wünschte, dass nichts an der Eigenschaft fehle, die Sie die Freundlichkeit hatten mir zuzuerkennen; und inzwischen, wenn ich den Namen, die Ihr Kind schon hat oder die Sie ihm geben werden, einen hinzufügen soll, so bitte ich Sie, dass es Louis oder Salvator sei,

wie es Ihnen beliebt; ich heisse nämlich auch Salvator. Auch bitte ich Sie Ihrer Gemahlin meinen Dank zu sagen dafür, dass sie mich zu ihrem Gevatter ernannt hat. Meine Frau trägt mir herzliche Grüsse für Sie beide auf, und meine Kinder freuen sich sehr, dass Sie sich ihrer so gut erinnern.

Durch Herrn Delattre und durch Spontini selbst habe ich von dem Vertrage gehört, welchen dieser letztere mit Seiner Majestät dem König von Preussen geschlossen hat. Ich beneide sein Los, weil er das Glück hat, in Ihr Land zu kommen und Sie immerfort zu sehen. Ich würde dasselbe Glück genossen haben, wenn man mir den Gehalt gewährt hätte, den ich vor vier Jahren verlangte; aber es scheint, dass man mehr Wert darauf legt, Spontini zu haben, da man ihm 35000 Franks gibt, während ich weniger verlangt hatte. Ausserdem ist mein Geschick hier festgelegt, und da ich keinen Ehrgeiz habe, so begnüge ich mich mit dem Wenigen, was ich habe, und bei alledem vermisse ich nur Sie, liebster Freund.

Ich bin Ihnen sehr dankbar für Ihre Besorgnis um meine und meiner Frau Gesundheit. Als ich Ihnen von der meinigen sprach, wollte ich nicht gerade sagen, dass es schlecht darum stünde; ich wollte Ihnen nur andeuten, dass ich nicht mehr jung bin und dass es Einem in meinem Alter nie mehr so ganz gut geht. Was meine Frau betrifft, so ist sie nicht eigentlich krank, aber sie fühlt sich sehr schwach und hat manches zu leiden von den Folgen einer Fehlgeburt, von der sie sich niemals ganz erholt hat.

Leben Sie wohl, lieber guter Freund; ich empfehle Ihnen ganz besonders an, mir Nachricht von Ihnen und von allem was Sie interessiert zu geben, wenn Ihre wichtigen Geschäfte Ihnen dazu Zeit lassen. Inzwischen haben Sie die Güte, Ihrer Frau Gemahlin meine Hochachtung auszudrücken. Ich bin mit Herz und Seele der Ihrige fürs ganze Leben, und umarme Sie, wie auch mein kleines Patchen, innigst

L. Cherubini

Nur zweierlei Bemerkungen wollen wir hier an diese Briefe knüpfen.

Erstlich bedarf es wohl kaum der Hervorhebung, wie edel und sympathisch Cherubini als Mensch in ihnen erscheint, was den kleinlichen Mäkeleien gegenüber, die sich an einzelne wunderliche Seiten seines Charakters öfters geheftet haben, immerhin betont werden möge. Vor allem aber lehren sie uns die musikgeschichtlich ausserordentlich wichtige, meines Wissens bisher nicht bekannte Tatsache, dass Cherubini damals beinahe der Unsrige geworden wäre, wenn man nicht, um ein blendendes Meteor zu fesseln, sich des vollen Glanzes eines Dauergestirnes wie er beraubt hätte. Spontini's Talent in Ehren, aber wer die beiden Meister wirklich kennt, weiss doch, dass sich der eine zum andern verhielt, wie etwa Spohr zu Beethoven. Nicht nur um Cherubini selbst stünde es heute anders in deutschen Landen, wenn man ihn damals festzuhalten gewusst hätte. Wie dem aber auch sei, es ist nicht geschehen: und doch hatte Spohr recht: er hätte nach Deutschland gehört. Diesem Lande fällt neuerdings mehr als je die Rolle zu, grossen Vaterlandslosen eine geistige Heimat zu bieten, doppelt und dreifach aber dann, wenn sie dem deutschen Geiste so verwandt sind, wie der, dem es hier gegolten hätte.

Vor ein paar Jahrzehnten ist Cherubini's handschriftlicher Nachlass für die Königliche Bibliothek in Berlin erworben worden. Die preussische Regierung beging damit, ohne es zu ahnen, einen Akt der Sühne dafür, dass man den Lebenden einst hatte ziehen lassen. Möge es aber auch zugleich einen Akt der Anspornung für unsere Künstler und Kunstgelehrten bedeuten.

Wenn die Stimmen über Cherubini, die wir in diesen Blättern vereinigt haben, wohl keinen Zweifel darüber lassen, dass alles, was nach ihm gekommen, den einzigen Wagner immer ausgenommen, vor ihm weichen muss, dann dürfen wir wohl fragen, ob unsere Musiker nicht einfach eine Pflicht versäumt haben, indem sie den Strom der Begeisterung, der unsere Grossen einst fortriss, nicht in das breitere Bette des allgemeinen musikalischen Lebens und Empfindens hinübergeleitet und einem so überragenden Genius andauernd an der rechten Stätte und in seiner würdiger Weise zum Worte verholfen haben?

Noch können sie diese Ehrenschuld einlösen. Wie dies zu geschehen habe, darüber seien hier zum Schlusse wenigstens einige kurze Andeutungen erlaubt.

Am wenigsten einfach sind solche in betreff unserer Theater. Doch steht so viel fest, dass der „Wasserträger", der, wo immer er gegeben wird, bei würdiger Darstellung noch heute vortrefflich wirkt, ehrenhalber auf keiner Bühne fehlen sollte. „Medea", die mir einst Wagner als „grandios" bezeichnete, wird zum mindesten als seltenere Ausnahmeerscheinung ebenfalls immer wieder ihre gewaltigen Erschütterungen wecken.[1]) Mendelssohns begeisterter Ausspruch über die „Abenceragen" erscheint mir noch heute als zu Recht bestehend, doch muss ich es Fachkundigen überlassen, zu entscheiden, ob eine Ausgrabung des in jedem Falle überaus wertvollen Werkes tunlich ist. Ganz ähnlich steht es um die übrigen Opern. Wenn nur überhaupt unsere Musiker Cherubini erst wieder kennen lernen wollten! Bisher ist das nicht der Fall gewesen. Von einer ganzen Reihe, die mir das Leben nahe gebracht hat, hatten nur die wenigsten eine bescheidene Kunde von ihm, die über seine allerbekanntesten

---

[1]) Ich freue mich, zu sehen, dass die neuere und neueste Kritik gerade in ihren berufensten Kundgebungen im Punkte der „Medea" von der der Alten noch heute nicht abweicht. Richard Batka sagt in einer Besprechung des Werkes („Aus der Musik- und Theaterwelt", Prag 1894, S. XXX): „Einen gewaltigeren Sturm des Aussersichseins, wildere Gluten der Leidenschaft hat auch Wagner selten entfacht, und die wunderbare Phrasierung des Gesanges, die beredte Sprache der Instrumente, die jede Aktion, jeden Stimmungswechsel auf der Szene charakteristisch begleiten, zeigt, welch hohe Stufe die dramatische Musik einmal schon erreicht hatte." Auch Batka spricht a. a. O. von einem „schmählichen Vergessen" Cherubini's.

Werke kaum hinausging. Die Anakreon-Ouvertüre, der herrliche Chor aus „Blanche de Provence" und manches Verwandte sind ja freilich Kleinode, die zum Schönsten gehören, was wir in der Musik besitzen. Aber es ist noch längst nicht der wahre grosse Cherubini. Der ist schliesslich doch in seiner Kirchenmusik zu suchen, in deren unendlicher Fülle sich noch ungeahnt reiche Schätze verbergen. Und wenn es doch einmal feststeht, dass jene königlichen Messen — ich nenne nur die Missa solemnis in d-moll, die grosse Messe in F, die kleinere Krönungsmesse in A — dass vor allem das Requiem in c-moll, aber auch kaum minder das für Männerstimmen in d-moll den Höhepunkt der südlicheren, katholischen Strömung der neueren Kirchenmusik ebenso bezeichnen, wie Bachs Passionen den der nördlicheren protestantischen, so sollte die einzig würdige Folgerung daraus um so mehr gezogen werden, als eine Wiederbelebung Cherubini's noch ungleich leichter zu bewerkstelligen ist, als eine solche der älteren Meister. Steht doch jener, auch darin ganz Beethoven verwandt, in Harmonik und Instrumentation, von allen übrigen Seiten seines Stiles zu geschweigen, so ganz auf der Höhe des modernen Empfindens, dass ohne jede leiseste Nachhilfe, wie sie anderen Meistern gegenüber namentlich in der Instrumentation oft unumgänglich erschienen ist, ihm die mächtigste Wirkung stets gewiss bleibt. So könnte denn der ganze erstaunliche Reichtum an Talent, den unsere jüngere Dirigentenschar, all das von Pracht und Glanz, was unser heutiges Orchester birgt, aller Fleiss und alles Können, alle Glut und alle Innigkeit unserer Gesangskörperschaften — Dinge, die wie oft Kunstschöpfungen zweifelhaftesten Wertes für einen kurzen Tageserfolg über den Abgrund ihrer eigenen Nichtigkeit emporheben — diesen erhabenen Offenbarungen christlichen und künstlerischen Geistes ganz unmittelbar in all ihrer Kraft und Fülle zugute kommen. Erst, wenn jene hehren Meisterwerke ihren Ehrenplatz in unserem musikalischen Leben und vor allem bei den grossen Festdarbietungen der Deutschen eingenommen haben werden, erst, wenn sie, vor allem immer wieder das Requiem, nicht mehr nur in dem Urteile der Kunstkenner, sondern im Erleben der ganzen künstlerischen Gemeinde, neben die grossen Schöpfungen Bachs treten, wie sie es verdienen, erst dann wird Cherubini wahrhaft leben. Möchten diese Blätter das ihrige dazu beitragen, die in jedem Falle den gänzlich Vernachlässigten unseren Zeitgenossen, die fürwahr grosse Gestalten auf allen Gebieten gebrauchen können, gebührend haben nahe bringen wollen.

SOLLEN DIE KÜNSTLER AUSWENDIG SPIELEN?

EINE ANREGUNG

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Seit etwa 30 Jahren ist es üblich geworden, dass konzertierende Künstler, wenn sie öffentlich spielen, die Werke frei aus dem Kopfe vortragen. Was vordem die Regel war, dass wenigstens Konzerte mit Begleitung des Orchesters von Noten gespielt wurden, kommt heute äusserst selten vor; man bewundert geradezu den Mut eines Künstlers wie Raoul Pugno, der fast immer sich der Noten bedient. „Das Publikum verlangt das Auswendigspielen", hört man nicht selten die Künstler sagen. „Es sieht nicht schön aus, wenn man die Noten aufgeschlagen hat", geben andere Künstler als Grund für das Auswendigspielen an.

Ich sehe in dem Auswendigspielen der Künstler nur eine nachteilige Folge für die Ausgestaltung des Repertoires. Wer wie ich seit geraumer Zeit die Programme der grossen Konzertveranstalter verfolgt, wird mir recht geben, wenn ich behaupte, dass ihr Repertoire, namentlich soweit Konzerte in Frage kommen, ein recht dürftiges ist; ich kenne Künstler, die mit einem halben Dutzend von Konzerten (mit Orchester) ihr ganzes Leben lang hausieren gehen. Obwohl es ihnen ein Leichtes wäre, mindestens noch einmal so viel ohne Mühe in die Finger zu bekommen und auch mit allem nur denkbaren Ausdruck zu spielen, wenn sie sich der Noten bedienten, so ziehen sie es doch vor, da sie auf das Auswendigspielen nicht verzichten wollen und da ihnen das Auswendiglernen schwer wird, immer wieder ihre alten Paradekonzerte wiederzukäuen, die sie einst mühsam auswendig gelernt haben und sich leicht immer wieder in ihr Gedächtnis zurückrufen können. Leider sind viele Künstler auch meist zu indolent oder träge, um wenigstens ihre Schüler andere Konzerte studieren zu lassen. Darum begegnet man in der Öffentlichkeit einem verhältnismässig ziemlich beschränkten Kreise von Konzerten immer und immer wieder; sich in der Literatur ordentlich umsehen, ist ja von jeher den Virtuosen unbequem gewesen.

Von der Regel, Konzerte auswendig vorzutragen, wird nur in den seltenen Fällen abgewichen, wenn es sich um Doppel- oder Tripelkonzerte

handelt; ich wenigstens habe noch nie das Bachsche Doppelkonzert für zwei Violinen, das Brahmssche für Violine und Violoncell oder das Beethovensche Tripelkonzert auswendig spielen gehört. Hierbei bedient man sich ebenso der Noten wie beim Kammermusikspiel. Freilich kann man die Beethovensche Kreutzer-Sonate oder dessen A-dur Violoncell-Sonate gelegentlich auch schon auswendig vorgetragen hören, allein im allgemeinen sind das Ausnahmen. Ebensowenig wie ich mich als Zuhörer darüber aufregen werde, dass Joachim das Beethovensche F-dur Quartett op. 59 von Noten spielt, werde ich ungehalten sein, wenn er dies bei dem kaum schwierigeren Beethovenschen Violinkonzert tun würde. Gerade weil die an den Vortrag noch viel grössere Anforderungen stellenden Kammermusikwerke von Noten vollendet wiedergegeben werden, ist die Behauptung ganz hinfällig, dass Konzerte nur dann von den Künstlern wirklich beherrscht würden, wenn sie auswendig gespielt würden. Auch von Noten kann man den Vortrag ebensogut jedesmal individuell gestalten, als wenn man auswendig spielt. Letzteres macht aber oft den Eindruck des Automatenhaften.

Wie viel Zeit, die weit nützlicher angewandt werden könnte, wird durch das unnötige Auswendiglernen absorbiert! Und wie oft passiert es, dass Künstler, die dasselbe Werk 100 mal tadellos auswendig gespielt haben, beim 101. mal doch steckenbleiben, was immer einen peinlichen Eindruck hervorruft. Oft beeinträchtigt auch die Angst vor dem Steckenbleiben ganz ersichtlich den Vortrag des auswendig spielenden Künstlers.

Natürlich verlange ich nicht, dass das Auswendigspielen ganz abgeschafft werden soll; ich verlange nur, dass der Künstler, der von Noten spielt, deswegen weder von seinen Kollegen noch vom Publikum scheel angesehen werden soll. Um dies zu erreichen, ist es aber notwendig, dass unsere ersten Künstler sich herablassen, von Noten zu spielen. Es würde Künstlern wie d'Albert, Busoni, Burmester, der Carreño usw. in ihrer künstlerischen Reputation keinen Abbruch tun, wenn sie sich entschliessen könnten, ein kürzlich veröffentlichtes Konzert von Noten vorzutragen; man würde sich dann gar nicht wundern, wenn eine bisher unbekannte Pianistin dasselbe Konzert auch nicht auswendig spielte.

Hoffentlich fällt meine Anregung auf guten Boden. Für etwaige zustimmende oder widersprechende Zuschriften von Künstlern wäre ich sehr verbunden.

ZUR SOZIALEN LAGE DER DEUTSCHEN ORCHESTERMUSIKER

Mitteilung und Bitte

Vom Vorstande des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" ist eine ständige Vierer-Kommission gewählt worden, die die Aufgabe hat, durch zweckentsprechendes initiatives Vorgehen, geeignete Veröffentlichungen in der Presse und Sammeln von beweiskräftigem Material behufs Anregung und Unterstützung gesetzgeberischer Massnahmen für die Hebung der sozialen Lage der Deutschen Orchestermusiker dauernd zu wirken.

Diese Kommission hat vorerst folgenden Arbeitsplan aufgestellt:

I. Ausarbeitung eines Gutachtens
betreffend die Schäden und Misstände im heutigen musikalischen Lehrlingswesen, mit (event.) Vorschlägen zur gesetzlichen Regelung der Materie.

Referent: Herr Professor Dr. H. Sommer.
Adresse: Braunschweig, am Gaussberg 5.

II. Ausarbeitung eines Gutachtens
betreffend den Bildungsgang an staatlichen, Privat-Konservatorien und Musikschulen jeder Art, insbesondere mit Rücksicht auf Aufnahme- und Abgangsprüfungen — — insofern alle jene Anstalten für die Vorbildung von Orchestermusikern in Frage kommen.

Referent: Herr Kapellmeister S. von Hausegger.
Adresse: Untergrainau bei Partenkirchen.

III. Ausarbeitung eines Gutachtens
betreffend die Gehaltsverhältnisse der ständigen Orchester, neuerdings bewirkte Verbesserungen und die Notwendigkeit einer nach dieser Richtung hin zu entfaltenden Propaganda, sowie der für eine solche zu empfehlenden Mittel.

Referent: Herr Hofkapellmeister Dr. Obrist.
Adresse: Weimar, am Horn 3.

IV. Ausarbeitung eines Gutachtens
betreffend die Errichtung von staatlichen, bzw. städtischen Musikämtern, im Sinne des Kap. 12 der vom Unterzeichneten herausgegebenen Broschüre: „Die soziale Lage der Deutschen Orchestermusiker."

Referent: Dr. Paul Marsop.
Adresse: München, Gesellschaft Museum, Promenadenstrasse.

An alle Musiker, Dirigenten, Musikschriftsteller und -Kritiker, Orchester- und Bühnenvorstände, städtische Musik-Kommissionen, Vorsteher von musikalischen Bildungsanstalten, warmherzige Kunstfreunde, denen es um die notwendige gründliche Besserung der Einkommensverhältnisse der Orchestermusiker und damit um die Hebung der gesamten sozialen Lage des Standes zu tun ist, ergeht hiermit die Bitte, das ihnen zur Verfügung stehende, brauchbare und zuverlässige Material der Kommission des A. D. M. V. zu übermitteln, und zwar in der Art, dass alles, was seinem Inhalt nach in eine der oben angegebenen Kategorieen I, II, III, IV fällt, freundlichst direkt an die Adresse des betreffenden Herrn Referenten geschickt werde. Es wird ersucht, in allen Fällen anzugeben, ob der Name des Einsenders bei Veröffentlichungen in Zeitschriften, Tageszeitungen, Broschüren usw. genannt werden darf, oder nicht.

Besten Dank im voraus!

I. A.: Dr. Paul Marsop

Anmerkung. Im Interesse der Sache der Orchestermusiker wird um Wiederabdruck sowie um anderweite möglichst wirksame Bekanntgabe obiger „Mitteilung und Bitte" ersucht.

ANTON URSPRUCH †

EIN GEDENKBLATT

von Fritz Volbach-Mainz

In der Vollkraft seiner Jahre, in der Blüte seiner Schaffenskraft hat der Tod ihn uns entrissen. Ihm war es nicht vergönnt, sein Lebenswerk vollenden zu dürfen. Mit ihm ist eine jener künstlerischen Persönlichkeiten von uns geschieden, die, unter den Augen Franz Liszt's zum Künstler gereift, nicht nur dessen feinen ästhetischen Sinn geerbt haben, sondern vor allem jene hohe, abgeklärte Lebensanschauung, die Liszt besonders auszeichnete. Einsam und still ist Urspruch als Künstler seine eigene Bahn gezogen, eine in sich gefestigte Natur. Wie er im Leben stets an der Vervollkommnung seiner Person arbeitete, so war auch seine Kunst von ganz bestimmten, klaren Ideen geleitet, die ihn das Ziel seines Strebens wie einen leuchtenden Stern erkennen liessen. Leben und Kunst bedingen sich in steter Wechselwirkung. In gleichem Masse, wie die Erziehung seines Geistes, wächst die des Künstlers. Wenige Menschen haben wohl einen gleich mächtigen Drang nach Erkenntnis in sich getragen, als Urspruch. Die grossen Werke der Literatur fast aller Kulturvölker waren ihm nicht nur geläufig, er hatte ein ganz besonders feines Gefühl für die Eigenart, das Wesen der einzelnen Meister. Dabei kam ihm die Leichtigkeit, mit der er fremde Sprachen in sich aufnahm und unglaublich schnell beherrschte, vor allem sein wunderbares Gedächtnis zustatten. Urspruch vermochte es ohne weiteres, ganze Seiten eines Schriftstellers in der Originalsprache fast wörtlich zu zitieren. In erster Linie waren es Shakespeare sowie die grossen Spanier, ein Calderon, Lope de Vega, die er in sein Herz geschlossen und deren Geist auf seine Anschauungen und Ideen in der Kunst wirksam geworden ist. Von Shakespeare nahm er den Stoff seiner ersten Oper, „Der Sturm", Lope de Vega aber bot ihm die Grundlage für den Text jenes Werkes, das als das reifste, abgeklärteste Urspruchs genannt werden muss: „Das Unmöglichste von Allen". Während er aber den Stoff dem Spanier entlehnt, ist die Charakterisierung seiner Gestalten durchaus von Shakespeare's Geist getragen. Mit dem Geiste dieser Grossen nimmt er aber auch deren Lebensweisheit in sich auf und erkämpft sich eine Lebensauffassung, die ihn bald schon zu einer seltenen Objektivität der Beurteilung erhebt und ihn im besten Sinne lehrt, die Welt zu verachten. Nicht als ob er sich in selbstgefälliger Vollkommenheit gesonnt hätte, niemand war milder, niemand rücksichtsvoller in der Beurteilung der Schwächen anderer, als er, niemand strenger gegen sich selbst, denn er.

Sein weitausschauender Sinn liess ihn seine Kunst nicht als eine zufällige Erscheinung auffassen, sondern als das Produkt einer stetig fortschreitenden Entwicklung, geleitet von des Schöpfers Hand. Bis in die ältesten Zeiten hinein verfolgte und kannte er diese Entwicklung genau und verstand ihr Wesen. So war Urspruch ein gründlicher Kenner des gregorianischen Gesanges, so sehr, dass er selbst

einige Aufsätze darüber veröffentlichte, die in Fachkreisen Aufsehen erregten. Mit den bedeutendsten Männern dieses herrlichen Gebietes stand er in regstem Verkehr, vor allem den bekannten Benediktinern wie P. Kienle, Molitor, Dom Pothier u. a., und oft weilte er, der Protestant und begeisterte Freimaurer, in Beuron im Kreise der Mönche als gern gesehener Gast und Freund. Wie sehr man ihn in diesen Kreisen schätzte und sein Urteil beachtete, zeigt am besten, dass selbst Pius X. sich mit ihm, als Urspruch im vorigen Jahre längere Zeit in Rom weilte, in langer Privataudienz über eine Reihe wichtiger Fragen auf diesem Gebiete unterhielt. Urspruch war eine tief religiöse Natur. Wohl nur wenige haben ein so tiefes Verständnis für den poetischen Zauber des katholischen Kultus besessen, als er, der Protestant. Das hinderte ihn jedoch nicht, in seinen eigenen Anschauungen einen freien, von jedem Dogmatismus fernen Standpunkt zu vertreten. Dieser aber war ein so harmonischer, abgeklärter, dabei tiefer und inniger, wie ihn nur höchste Geistesbildung als Gottesgeschenk nach hartem Kampf dem Menschen verleiht. Diese Gefühle aber verschloss er in sein Innerstes und nur selten gönnte er jemand Einblick in sie. Nur einmal erinnere ich mich, dass er mir einen Blick in diese Tiefen gestattete, das war aber im Tempel Gottes, dort unter den vom Sonnengold durchzitterten grünen Buchen, auf den Höhen, von denen der begeisterte Blick hinabschaut auf Deutschlands herrlichen Rheinstrom. Da öffnete die Natur, seine liebste Freundin, ihm das Herz und liess goldene Worte ihm entströmen. — In dem Masse, wie Urspruch ein Kenner des gregorianischen Gesanges war, verstand er auch das Wesen der grossen Mensuralisten, vorab Palestrina's. Um sie zu hören, kam er oft nach Mainz zum feierlichen Gottesdienst in die Domkirche. Dort sass er dann an bevorzugter Stelle im hohen Chore, mitten unter den Domherrn. Die Welt, die sich ihm da eröffnete, ist nicht ohne Einfluss auf sein Schaffen geblieben. Eine Fülle eigenartiger, scheinbar neuer harmonischer Wendungen und Stellen finden hier ihre Erklärung. Wie er die alten Tonarten der modernen Kunst dienstbar gemacht, ist lange nicht genug bekannt und gewürdigt. Urspruch ist aber ein Mann des Fortschritts. Die Meister dieses sind vor allem auch seine Lehrer gewesen. Wohl bei keinem andern lassen sich die Spuren Berlioz'scher Kunst so scharf nachweisen als bei ihm, ebenso wurde Liszt für sein Schaffen höchst bedeutungsvoll. Wagners Kunstwerk hatte er durchforscht bis in die letzten Tiefen. Aber er war der erste, dem Wagners Werk nicht für sein eigenes Schaffen verhängnisvoll wurde. Er fand einen eigenen Weg, und wie er ihn zu gehen verstand, das hat er in seiner Oper „Das Unmöglichste von Allen" vor aller Augen und Ohren sichtbar dargetan. Wagners Kunst verglich er gern mit der Joh. S. Bachs. Wie dieser, entwickle auch Wagner seine Szene musikalisch aus e i n e m Kern, einem Thema, er sei — um es paradox mit Wagners Wort zu sagen, ein dramatischer Fugenkomponist. Urspruch stützte dem entgegen seine Szenen auf die symphonische Form mit ihren z w e i Themen, sie sind in ihrem Wesen eigentlich Symphoniesätze ins dramatische übersetzt. Das setzt aber, sollte die Form nicht zur Schablone werden, fast noch mehr als bei Wagner, voraus, dass der Komponist sein eigener Dichter war, und nur dadurch, dass Urspruch beide Gaben in so hohem Masse besessen, gelang ihm die Durchführung jener Ideen. Es ist zu bedauern, dass Urspruch seine Ideen nicht auch schriftlich entwickelt und bekannt gegeben hat. Ihre Kenntnis ist notwendig, um die Bedeutung seines Schaffens würdigen zu können. So modern und neu Urspruch in allem dachte, ebenso streng verlangte er vom Kunstwerk eine Gestaltung und Form, eine Klarheit der Linienführung, eine Reinheit des Satzes, vor allem eine Logik des Aufbaues, wie sie neben ihm vielleicht in unserer Zeit nur Joh. Brahms besessen hat. Wie er selbst die Technik der Komposition

beherrschte, das zeigen am besten die grossen Ensembles seiner Oper „Das Unmöglichste von Allen". Mit Recht stellt einer unserer besten Kenner sie direkt hinter die von Mozarts „Figaro". So leicht und spielend er aber die schwersten Probleme der Technik löste, dem Hörer verschwinden sie doch stets unter der Macht des Gedankens. Seine Musik ist erfunden, nicht gemacht, sie ist nicht das Produkt der Berechnung, sondern warm und echt quillt sie hervor aus seinem edlen Herzen. Es ist sicher: Urspruch ist von der Welt nicht genügend in seiner Bedeutung erkannt und gewürdigt worden; — sicher hat er es bitter empfunden. Aber es hat ihn in seinem Streben nicht gehindert. Zu stolz, sich den Menschen anzubieten, ist er einsam seinen Weg gegangen; er erkannte die Mission, die ihm als Mensch und Künstler vom Schicksal zuerteilt, und in der Erfüllung dieser sah er den hohen Zweck seines Lebens, sah er das, was das Leben lebenswert macht. Nicht der Menschen wandelbare Gunst lag ihm am Herzen, sein Glück lag in der Erfüllung höchster Pflicht. Nie hat er seiner Würde vergessen weder als Mensch noch als Künstler. Nach Freiheit hat er gerungen, der Freiheit der Seele, und durch der Schönheit goldnes Tor ist er zu ihr eingegangen.

LUDWIG THUILLE †

von Dr. Edgar Istel-München

Als am Nachmittag des 5. Februar München die Kunde durcheilte, Ludwig Thuille, den wir alle noch vor kurzem in voller Kraft und heiterem Sinn vor uns gesehen, sei einem plötzlichen Tode zum Opfer gefallen, da bemächtigte sich des Kreises seiner Freunde und Schüler ein Gefühl bitteren Schmerzes und dumpfer Verzweiflung, wie es nur der Verlust eines seltenen, edlen Menschen einzugeben vermag. Niedergeschmettert von dem entsetzlichen Verhängnis, das einen grossen Künstler vom Höhepunkt seines Schaffens, einen zartbesorgten Familienvater aus dem wohligen Heim gerissen, waren wir alle geradezu betäubt von dem schweren Schicksalsschlag, der jeden von uns, der das unschätzbare Glück seiner Unterweisung und Freundschaft genossen, aufs schlimmste betroffen hatte. „Nein, es ist unmöglich, es kann nicht sein!", rief im ersten Augenblick ein jeder; — aber ach, nur wenige Tage, und wir standen an einem unfreundlichen, grauen Nachmittag an der Bahre des sonnigen, lebensfrohen Mannes, zum letzten Male Abschied zu nehmen von dem teuren Meister. Und als dann die ehernen Akkorde Joh. Seb. Bachs mit dem Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" einsetzten, als bei dem Corneliusschen Chorgesang „Pilger auf Erden" die flammenden Feuerbecken aufloderten, als an Stelle eines Priesters Max Schillings, seine Bewegung kaum bemeisternd, tiefempfundene Worte dem Freund nachrief und schliesslich sechs Schüler des Verewigten unter den hehren Klängen des Trauermarsches aus „Lobetanz" den Sarg hinaustrugen zur letzten traurigen Fahrt — da war es, als verliesse uns ein Stück unseres eigenen, besseren Selbst, und die Lippen murmelten still: „Solch einer kommt nicht wieder!"

Nun haben die reinen Flammen verzehrt, was sterblich war an ihm. Fortleben aber werden seine Werke, und fortzeugend wirken wird der Same des Guten, den er in so viele Seelen jugendlicher Künstler gelegt, die alle zu ihm aufblickten in grenzenloser Liebe und Verehrung, Gefühle, die der Tod nur zu steigern vermag.

Was Thuille als Mensch gewesen, das auszusprechen ist das Wort ohnmächtig. Solche Tiefen des Gefühls zu ermessen taugt einzig die edle Kunst, in der der Meister sein Leben lang den Urquell seiner Natur erkannte und die ihm, wie Schillings so herrlich sagte, Religion in dem Sinne war, dass sie ihm die tiefsten Fragen des Weltgeschehens tönend beantwortete. Und doch war Thuille keiner jener Musikerphilosophen, die mit prophetischer Miene in hochtrabenden Phrasen Welträtsel zu lösen vorgeben. Schlicht und einfach, wie er sich persönlich gab, war auch sein Verhältnis zur Kunst, in der er schon frühe zu vollendeter Meisterschaft gelangte, ohne dass er, wie so viele Zeitgenossen, ihr mit technischen Spitzfindigkeiten den Ausdruck von Gedanken abzwang, deren Inspiration sie nicht willig und gern verlieh.

Als schaffender Künstler grenzte sich Thuille in seiner Individualität scharf

von seinen beiden intimen Freunden und Studiengenossen, Richard Strauss und Max Schillings, denen er an Jahren überlegen war, ab. Ihm fehlte das äusserlich Blendende, zunächst Faszinierende der Straussschen Kunst, ihm war auch nicht das herbe Pathos der träumerischen Schillingsschen Muse eigen; aber dafür besass er eine warme, herzliche Innigkeit und dazu jene liebenswürdige Schalkhaftigkeit, die, aus echtem Gemütsleben geboren, in Grazie und Anmut, nicht aber in burlesken Sprüngen ihre künstlerischen Äusserungen findet. So stellte denn seine Natur eine glückliche Mischung von deutschem Gemüt und romanischem Frohsinn dar; leitete doch seine Familie ihren Ursprung aus Savoyen her, wo südlich des Montblanc am kleinen St. Bernhard ein Flüsschen „La Thuile" herniederströmt. Thuille war eigentlich seinem innersten Wesen nach Romantiker, nicht in dem Sinne jener Komponisten, die im Nachtreten Schumannscher Pfade neue Bahnen zu finden vorgaben, auch nicht in der Art gewisser neuerer Lyriker, die glaubten, mit den Requisiten der alten echten Romantik eine Fin de Siècle-Neuromantik inszenieren zu können, nein, das romantische Empfinden war bei ihm etwas durchaus Natürliches, und so trat seine Kunst nicht als Nachempfinden vergangener Ausdrucksformen auf, sie erschien vielmehr als durchaus modern im besten Sinn des Wortes. Bei ihm lösten die alten romantischen Stimmungen eben etwas Neues aus, das sich in der musikalischen Sprache unserer Zeit kundgab. Und so kommt es, dass die Modernität der Ausdrucksmittel Thuilles niemals ins Extreme verfiel; ein weises Masshalten zeichnet seine sämtlichen Werke aus, ein Masshalten im Gebrauch der Mittel des überreichen modernen Orchesters, das bei ihm blüht, spriesst und glänzt, nie aber über der Farbe die Zeichnung vergisst oder in brutalem Lärm sich ergeht; eine Mässigung auf harmonischem Gebiet, wo er sich als ausgesprochener Chromatiker betätigt, nie aber bei aller Kühnheit des Modulatorischen die tonale Einheit aus dem Auge verliert oder seine reiche Polyphonie zur Kakophonie erniedrigt; des weiteren, schon darin inbegriffen, eine formelle Abrundung, die nie zum Formalismus erstarrt und stets selbst der traditionellen Form ein Individuelles, eigenartig Neues abzuringen versteht. Und schliesslich ist noch zu betonen, dass er auf melodischem Gebiete der freilich von manchen Himmelstürmern als altmodisch verschrieenen Ansicht huldigte, eine Singstimme solle auch wirklich singen und ein Thema müsse seine ausgeprägte Physiognomie haben.

Thuilles reiches Schaffen bewegte sich in der Hauptsache auf lyrischem, kammermusikalischem und dramatischem Gebiete.[1]) Unter den lyrischen Werken stehen die einstimmigen Lieder, unter denen sich manche Perle findet, an Zahl und Bedeutung oben an.[2]) Als langjähriger Dirigent des Vereins „Liederhort" hat Thuille auch eine grosse Anzahl wertvoller Männerchöre geschrieben, Werke, die in der Literatur dieser

---

[1]) Eingehend ins Einzelne habe ich Thuilles Schaffen behandelt in der Sammlung „Monographieen moderner Musiker" Band 1 (C. F. Kahnt Nachfl., Leipzig). Man lege es nicht als Unbescheidenheit aus, wenn ich aus einem Briefe, den Thuille mir gerade vor zwei Jahren schrieb (14. März 1905), sein Urteil darüber anführe; charakterisiert es doch seine Ehrlichkeit aufs schönste: „Mit wirklicher Freude habe ich Ihren Artikel über mein Schaffen gelesen. Es ist das Beste und Treffendste, was über mich geschrieben worden ist; doppelt erfreulich dadurch, dass Sie es zu vermeiden gewusst haben, billige Überschwänglichkeiten anzubringen, wie solche der Freundesfeder so leicht und unüberlegt zu entschlüpfen pflegen. Herzlichen Händedruck für Ihre prächtige Arbeit!"

[2]) Op. 4, op. 5, op. 7 (Breitkopf), op. 12 (Bote & Bock), op. 15, op. 19 (Kistner), op. 24 (Leuckart), op, 26, op. 27, op. 32, op. 36 (Kistner).

sehr herabgekommenen Gattung geradezu eine Ausnahmestellung einnehmen.[1]) Auch reizende Frauenchöre danken wir ihm.[2]) Von den Kammermusikwerken dürfte am bekanntesten das Bläsersextett op. 6 sein, das, 1889 erstmalig aufgeführt, zunächst wenig beachtet wurde. Thuille schickte es dann 1891 auf Anraten von Richard Strauss zur Konkurrenz um den Beethovenpreis nach Wien, wo jedoch zunächst schliesslich zwei Günstlinge Hanslicks den Preis erhielten, während Thuilles Werk nur nebenbei als „preiswürdig" erklärt wurde. Bei der offiziellen Aufführung des Werkes, die satzungsgemäss stattfand, erklärten sich jedoch Publikum und Kritik einmütig für Thuilles Werk, das seitdem den Weg durch viele Konzertsäle des In- und Auslandes antrat. Leichtflüssig in der Erfindung, formell sehr übersichtlich, bietet es den Bläsern dankbare, nicht allzuschwierige Aufgaben, ohne das Klavier aus der Rolle der Stütze und Begleitung hervortreten zu lassen. Es ist eines jener liebenswürdigen Werke, deren Erfolg bei einem musikalisch natürlich empfindenden Publikum stets sicher ist.

Viel bedeutsamer ist das Klavierquintett op. 20, das seinem musikalischen Gehalt und seiner formellen Anlage nach ganz andere Ansprüche erheben darf. Hier offenbart sich das reife Können eines auf der Höhe seiner Schaffenskraft angelangten Musikers, der seine individuelle Sprache spricht; ein Zug tiefer Leidenschaft geht durch das Werk, dessen Schönheiten sich nicht mit einem Male erschliessen, sondern liebevolles Entgegenkommen erheischen. Auch der Sonatenliteratur hat Thuille wertvolle Bereicherungen in seinen Sonaten für Violine bzw. Violoncell und Klavier zugeführt (beide im Süddeutschen Musikverlag).

Verhältnismässig spät erst wandte sich Thuille der Bühne zu: sein Erstlingswerk, die dreiaktige Oper „Theuerdank" (Text von W. Ehm, ein Pseudonym, unter dem sich Alexander Ritter verbarg) wurde bei der Konkurrenz um den Luitpoldpreis preisgekrönt und gelangte am 12. März 1897 in München unter Richard Strauss erstmalig zur Aufführung, ohne einen nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Nur die schwungvolle Ouvertüre hat sich unter dem Namen „Romantische Ouvertüre" nachträglich rasch die Konzertsäle erobert. Einen vollen Erfolg errang dagegen Thuille mit dem dreiaktigen Bühnenspiel „Lobetanz" (Dichtung von Bierbaum). Der Uraufführung in Karlsruhe unter Mottl (6. Febr. 1898) folgte bald die Berliner Erstaufführung, und von da ab ging das Werk über eine grosse Anzahl deutscher Bühnen. In der Tat entsprach die Bierbaumsche Dichtung aufs glücklichste der Thuilleschen Eigenart: die Heiterkeit des Märchenreiches, in dem sich die Fabel von Prinzess und Fiedelmann abspielt, war so recht zu frischer, fröhlicher Musik geeignet, und Thuille hat hier ein reizendes Werk geschaffen, dessen liebenswürdigem Zauber sich niemand entziehen kann. In scharfem Kontrast zu diesem Grundton des Werkes steht dann die grandiose Kerkerszene im dritten Akt, deren groteske Schaurigkeit vielleicht doch das Allereigentümlichste des Werkes darstellt. Dass es Thuille gelungen ist, den adäquaten Ausdruck für diese so heterogenen Stimmungen zu finden, beweist aufs deutlichste den Reichtum seines musikalischen Vermögens.

Das Schicksal der nächsten Oper Thuilles, nach einer fünfaktigen Märchendichtung Bierbaums „Gugeline" betitelt, war leider wenig günstig. Nach der Uraufführung, die am 4. März 1901 in Bremen stattfand, folgte nur noch eine Bühne (Darmstadt), und seitdem ist es nicht mehr gegeben worden. Das ist um so bedauerlicher, als gerade in dieser Oper sich Thuille gänzlich von Wagnerschen Einflüssen, die im „Lobetanz" doch noch gelegentlich zu verspüren sind, befreit und als Musiker

[1]) Alle bei Hug, op. 8 bei Aibl, op. 23 und 28 bei Leuckart.

[2]) Alle bei Leuckart.

eine imponierende Höhe der Gestaltungskraft erreicht hatte. Weniger glücklich ist die Anlage der sich allzubreit ausdehnenden Dichtung, die sich ohne Schwierigkeit gedrängter und bühnenwirksamer geben liesse, und diese Tatsache, zusammen mit der allzugrossen stofflichen Ähnlichkeit mit dem „Lobetanz" ist dem reizenden Werke, dessen Höhepunkt ein poesievoller dritter Akt ist, zum Verhängnis geworden. Thuille selbst sah das ein, und als ich gelegentlich einer eifrigen Beschäftigung mit der Partitur ihn brieflich beschwor, seinem prächtigen Werke eine gedrängtere Fassung zu geben, ja, ihm sogar einige meines Erachtens in wenigen Wochen ausführbare Kürzungs- und Änderungsvorschläge machte, schrieb er mir am 9. März 1905: „Was Sie über ‚Gugeline' schreiben, ist gewiss beherzigenswert. Aber ich bin jetzt absolut nicht in Stimmung, um mich auch nur einen Atemzug lang für irgendeines meiner früheren Werke ins Zeug zu legen. Wenn mir, wovon ich fest überzeugt bin, diesmal der Wurf gelungen sein wird, dann will ich gerne später auch etwas für die Stiefkinder des Glücks wieder ein übriges tun." Das war echt künstlerisch gedacht. Wer konnte aber auch ahnen, dass das Verhängnis so rasch schon nahen sollte. Noch im gleichen Jahre, da Thuille eifrig an seinem neuen, auch heute noch nicht vollendeten Bühnenwerke „Der Heiligenschein" (Dichtung von Elsa Laura von Wolzogen) arbeitete, traf ihn im August ein schwerer Schicksalsschlag; unerwartet und plötzlich, wie Thuille jetzt selber, schied sein Freund und früherer Schüler Felix vom Rath, mit dem er innig verbunden war, dahin. „Mit ihm ist einer meiner treuesten, ältesten und ehrlichsten Freunde aus dem Leben geschieden, den ich betrauern werde, solange ich atmen werde. Es ist mir, als wenn ein gutes Stück meines besten Selbst von mir abgebröckelt wäre, seit ich ihn nicht mehr unter den Lebenden weiss . . ." — so schrieb mir der erschütterte Meister Anfang September aus Klobenstein, wo er in der Sommerfrische weilte. Was er neben der Oper noch schuf, waren ausser einigen kleineren Werken Gelegenheitsarbeiten, wie die Musik zu dem Festspiel zur Grundsteinlegung des deutschen Museums in München und die Musik zu dem Epilog, mit dem am 16. Februar dieses Jahres das alte historische Weimarer Theater geschlossen wurde. Beide Kompositionen erheben sich weit über das bei ähnlichen Gelegenheiten Gebotene.[1]) Nach Weimar gedachte Thuille selbst zu kommen, um der Feierlichkeit beizuwohnen — wenige Tage vorher ereilte ihn das Verhängnis.

Über Thuilles äusseres Leben ist wenig zu sagen. Am 30. November 1861 in Bozen als Sohn des Kaufmanns Johann Thuille und seiner Frau Maria geb. Offer geboren, zeigte er als Wunderkind frühzeitige Neigung zur Musik, die er nach absolviertem Gymnasium in Innsbruck, wo er musikalisch bei Pembaur studierte, zu seinem Lebensberuf erwählte und in der er als Schüler Rheinbergers sich reiches Können erwarb. Von 1883—87 war er Stipendiat der Frankfurter Mozartstiftung, und seit 1883 Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, wo er 1890 zum Kgl. Professor ernannt wurde und schliesslich als Nachfolger seines Lehrers Rheinberger an erster Stelle den Kompositions- und Kontrapunktunterricht innehatte. Aber diese Tätigkeit in den Grenzen einer behördlich reglementierten Anstalt, wo natürlich dem einzelnen Schüler nur ein Mindestmass von Beachtung geschenkt werden kann, ist nicht für die Bedeutung seiner Lehrtätigkeit ausschlaggebend. Diese beruhte vielmehr in einem ausgedehnten Privatunterricht, zu dem in den letzten Jahren Schüler aus aller Herren Ländern herbeiströmten, während freilich von dem Meister, sollte er nicht die Zeit zum eigenen Schaffen stark einschränken, stets eine engere Wahl der von ihm Neuaufzu-

[1]) Der Festmarsch aus der Musik zur Grundsteinlegung wird bei Kistner erscheinen.

nehmenden ausgeübt werden musste. Fast alle jüngeren Komponisten und Dirigenten, die sich in den letzten Jahren in Deutschland einen Namen gemacht haben, waren Schüler Thuilles, und in München selbst hat sich geradezu eine Kolonie von jungen Komponisten aus der Schule Thuilles, die mit der jetzt vielgenannten Jung-Münchener Schule identisch ist, gebildet. Thuilles Methode war die denkbar einfachste. Wenn man die üblichen kontrapunktischen Schulstudien, die mit grosser, aber von Pedanterie freier Gründlichkeit betrieben wurden und im wesentlichen auf dem Studium J. S. Bachs beruhten, hinter sich hatte, so komponierte man, wie einem der Schnabel gewachsen war, und in welcher Gattung man sich versuchen mochte. Statt Geboten und Verboten gab Thuille stets eine bis ins kleinste gehende, aber nur aus technischen Ratschlägen bestehende Kritik des Werkes, und so gelangte jeder einzelne seiner Schüler auf dem sichersten Wege zu dem, was er brauchte. Denn dass man nur die technische Ausgestaltung, nicht aber „das Komponieren" lernen oder lehren konnte, war die oberste Maxime dieses Unterrichts. Und daher kommt es, dass fast jeder unter den jungen Komponisten seine eigenen Wege geht, und alle Richtungen von extrem modernen bis zu fast konservativen Elementen vertreten sind: gemeinsam ist ihnen allen nur eine solide musikalische Erziehung sowie die unbegrenzte Verehrung und Dankbarkeit, die sie dem Andenken ihres innigst geliebten Meisters bewahren werden, ein Andenken, das neben seinen Werken das schönste Denkmal bedeuten wird. Äusserlich festgehalten ist sein musikalisches Erziehungssystem zum Teil in einer hervorragenden, dieser Tage erscheinenden Harmonielehre, die er gemeinsam mit Dr. Rudolf Louis verfasste (Verlag Grüninger, Stuttgart) und die wohl bald all die zopfige Pedanterie anderer Bücher in ihrer grossartigen, von Zügellosigkeit und Engherzigkeit gleich weit entfernten Behandlungsweise verdrängen und damit noch lange seinen Namen auch an den Stätten des Unterrichts lebendig erhalten wird, wo man seine warmherzige Persönlichkeit nicht aus persönlicher Berührung kennen und lieben gelernt hatte. Denn wer ihn kannte, der musste ihn auch lieben, als Menschen und Künstler: beides war bei ihm untrennbar. Ganz ermessen aber konnten den Reichtum seiner Persönlichkeit nur diejenigen, die sich in ernster Arbeit den Ehrennamen seiner Schüler erwarben. Und darum trauern wir heute am meisten, darum aber auch wird fernerhin sein Bild in unserer Seele stets hell erstrahlen, solange wir der edelsten Kunst unsere Dienste weihen.

DIE ERSTE DEUTSCHE OPERETTE IN SÜDAMERIKA

von Hermann Kieslich-Buenos Aires

In der Nachmittagstunde des 2. Dezember 1906 drängte sich im Hafen von Buenos Aires eine vielhundertköpfige Menschenmenge auf und vor dem abfahrtbereiten Dampfer „Weimar". Das Händedrücken, Tücherschwenken, das Glück- und Wiedersehen-Wünschen wollte schier kein Ende nehmen, bis das Einziehen der Landungsbrücke dem allem ein Ziel setzte, und das Schiff sich langsam vom Kai löste. Da wurde auf Deck „Teure Heimat" angestimmt und die „Wacht am Rhein" folgte, die am Ufer Zurückbleibenden antworteten mit brausenden Hochrufen. Dem ganzen Schauspiel wohnte ein solcher Ton von Herzlichkeit inne, dass reichlich Frauentränen flossen.

So schied die erste deutsche Operettengesellschaft von der Stadt der guten Lüfte. Der Abschied sowohl wie die grossartige Kundgebung, die man den Künstlern nach der letzten Vorstellung bereitete, zeugen von der tieffurchenden Wirkung des Gastspiels, von der Wichtigkeit, die ihm beizumessen ist. Man kräusle nicht verächtlich die Lippen, dass man soviel Aufhebens von dem Operettensingsang macht: er war von Wert für uns aus verschiedenen Gründen. Es ist nur ein kleiner Teil der hier lebenden Deutschen, denen es vergönnt ist, nach kürzeren Zwischenräumen in der alten Heimat wie in einem Jungbrunnen unterzutauchen und erfrischt und gestärkt für einige Jahre zurückzukehren. Für die meisten aber, die in langen Zeiten ihr Kunstbedürfnis nur an fremden Tischen stillen konnten, von der Bühne her nur andrer Sprache Laut und anderen Volkes Weise vernahmen, musste diese Heimatkunst geradezu Ereignis werden. Ich denke mir auch neue Fäden geknüpft zwischen dem hier geborenen Nachwuchs und der alten Väterheimat. Es war wieder die alte Wahrheit zu fühlen, dass Musik, die allgemeinste Kunst, erst in ihrer nationalen Kristallisation die stärksten Wirkungen bricht. — Ein zweiter Grund ist in der Stärkung des Ansehens deutschen Wesens zu suchen. Sollte es nur deutschem Bier und Sauerkraut vorbehalten sein, argentinische Gemüter zu erobern? Es war wirklich an der Zeit, deutsche Bühnenkunst hier einzuführen und einzubürgern. Alljährlich erscheinen Gesellschaften verschiedenster Nationalität und machen Geschäfte, wie zweifelhaft ihre Güte auch sei. Wenn demgegenüber kleingläubige Gemüter noch meinten, dass sich die Zuhörerschaft nur aus deutschen Kreisen zusammensetzen werde, so sind sie durch die Tatsachen eines anderen belehrt worden. Ich führe an, was die grösste Morgenzeitung des Landes, „La Prensa", nach der ersten Vorstellung („Zigeunerbaron") schreibt: „. . . Es ist dies ein wirkliches Ereignis in der ebenso vielgestaltigen als glänzenden Theatergeschichte von B. A., denn dies ist die erste deutsche Gesellschaft, die hierherkommt, und man darf ohne weiteres sagen, dass das erste Auftreten ein entschiedener Erfolg war, der die Festsetzung der deutschen lyrischen Kunst in hiesiger Stadt voraussehen lässt. Unser Publikum kennt, abgesehen von der Wagnerschen Musik und den klassischen deutschen Tondichtern wie Mozart, Beethoven, Meyerbeer [!] verhältnismässig wenig von deutscher Musik; die Ankündigung

deutscher Vorstellungen legte daher unwillkürlich den Gedanken an ‚Zukunftsmusik' nahe, wie ja seinerzeit diejenige des Bayreuther Meisters auch eine Musik philosophischer Tendenz genannt wurde. Wer aber mit dieser Vorstellung ins ‚Odeon' ging, ist gründlich eines anderen belehrt worden: die neue Gesellschaft hat sich nicht die Aufgabe gestellt, das Deutschland der grossen Denker darzustellen, sondern den im Ausland so wenig bekannten deutschen Frohsinn, die deutsche Gemütlichkeit, jene spezifisch deutsche Stimmung, für die es in keiner andern Sprache ein zutreffendes Wort gibt, zum Ausdruck zu bringen. . . . Alles in allem darf man sagen, dass die ‚Deutsche Operettengesellschaft' unter günstigen Auspizien debütiert hat und nicht verfehlen wird, sich auch die Sympathie derjenigen zu erwecken, welche die Sprache Goethes nicht verstehen." Und so war es auch. Täglich wuchs die Zahl der argentinischen Familien, und nach der Festvorstellung, welcher der Präsident der Republik beiwohnte, gehörte es zum guten Ton, dagewesen zu sein.

Die Gesellschaft gab 20 verschiedene Stücke in 40 Abonnements- und 20 ausserordentlichen Vorstellungen. Täglich wurde gespielt. Das erwies sich für das nicht zahlreiche Personal als zu anstrengend. Der Kapellmeister zumal hatte eine Riesenarbeit zu leisten, hob aber das hier zusammengestellte Orchester zu schönen Leistungen empor. Es war natürlich, dass sich gegen das Ende zu eine Ermüdung bemerkbar machte. Die besten Stücke waren vorweggenommen, mit ihnen der Ruf begründet. Und weil von einer Kritik in den Tageszeitungen keine Rede war, so schlich sich auch eine Lässigkeit ein, die den letzten Neuheiten wenig zugute kam und die man lieber an der Gesellschaft nicht gesehen hätte. „Der Mikado" beispielsweise fiel glatt durch, von den Engländern mit stiller Genugtuung vermerkt. „Orpheus" konnte nur die befriedigen, die das Stück zum erstenmal sahen. Hier wurden die schönen Einzelleistungen durch mangelhaftes Gesamtspiel verkümmert. Tadellose Aufführungen erlebten „Zigeunerbaron", „Vogelhändler", „Bruder Straubinger", „Fledermaus", „Das süsse Mädel". Es zeigte sich, dass mit den deutschen Operetten der grösste künstlerische Erfolg erzielt wurde. Deutsche Gesellschaften werden gut tun, dieses ihr Feld mit einer gewissen Ausschliesslichkeit in unserer Stadt zu bebauen. Französische, englische, italienische Operetten können wir hier an der Quelle studieren. Die Beteiligten suchen bei jeder Nationalität ihre Eigenart. Da eine jährliche Wiederholung bis jetzt so gut wie sicher ist, wird es notwendig werden, die Spieloper mit einzubeziehen. Die leichtgeschürzte Muse muss ihrer vornehmeren Schwester den Weg ebnen.

Es seien noch kurz die Künstler erwähnt. Der Stern der Gesellschaft war Maria Koppenhöfer; Lotte Klein konnte als Soubrette hochgehenden Anforderungen nicht genügen; Marie Hutter kam zu wenig zur Geltung; Poldi Pietsch war eine etwas einseitige komische Alte. Von den Herren seien hervorgehoben: Siegfried Adler, ein Tenor von grosser Bravour, aber kalt lassend; Heinrich Werk, der in Spiel und Gesang jede Effekthascherei meidet und den besseren Teil der Zuhörerschaft sich langsam aber dauernd gewann; Edmund Löwe, ein vorzüglicher Buffo. Eine bewunderungswürdige Vielseitigkeit bewies Oskar Wallner. Die Feinheit seines Spiels wurde sichtbar am Vergleich mit Karl Tiemann, der zum Teil dieselben Rollen hatte.

Man könnte mit Fug und Recht noch eine Kritik der Theaterbesucher anfügen. Sie waren dankbar, das muss man sagen: trieben aber einen starken Personenkultus und mischten sich in innere Angelegenheiten der Gesellschaft (Gehaltsfragen). Der deutsche Theaterverein tat auch des Guten zu viel und lieferte für die „Flotte Bursche" 40 stumme Spieler, die aber nichts weniger als stumm waren und ungeheure Massen von Bier vertilgten.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

75. **Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt. Verlag: Ferdinand Enke, Stuttgart.**

Im Titel dieses Werkes ist schon ein Hauptgrundsatz des Verfassers ausgesprochen: er trennt Ästhetik von Kunstwissenschaft, da einerseits der Kreis des Ästhetischen weiter reiche als der der Kunst, andererseits das ästhetische Moment nicht den Inhalt und Zweck der Kunst erschöpfe. Diese feine Unterscheidung zeigt uns von vornherein, dass wir es hier mit einem vorsichtigen und scharfwägenden Denker zu tun haben. Gleich sympathisch berührt sein zweiter Grundsatz, dass er nicht einen einzigen Erklärungsgrundsatz schonungslos anwende. In der Tat erweckt jedes neue Werk über Ästhetik ein gewisses Grauen ausser durch seinen gewöhnlich imposanten Umfang auch noch durch die Aussicht auf ein ganz neues Prinzip, das angeblich alles erklären soll und das uns mit heftiger Konsequenz vorgetragen wird, uns zwingen will umzudenken, und schliesslich nicht „alles" erklärt, sondern alles unter einen einseitigen Fokus bringt, wo denn einiges freilich schärfer hervortritt, anderes aber, das wir doch nicht aufgeben mögen, verbissst. Und da neue Systeme der Ästhetik jetzt so leicht entstehen, so hätte der arme Mensch, der seine Auffassung immer korrigieren und erweitern wollte, alle paar Jahre umzudenken — falls die Zeit überhaupt hinreichen würde, all die Folianten zu lesen.

Da freut man sich, wenn ein Autor uns gleich auf den ersten Seiten erklärt, dass er dem „begrifflichen Absolutismus" feind ist, dass für ihn „System und Methode bedeute: frei sein von einem System und einer Methode", da „eine glatte begriffliche Einheit" nur „das Leben töte". Ein anderes Gespenst, das manchen von der Ästhetik abschreckt, ist, dass sie Gesetze aufstellen will. Diese Gesetze kann sie aber doch nur aus vorhandenen Kunstwerken ableiten, und wenn dann ein neuer Stil geschaffen wird, müssen die „Gesetze" abgesetzt und modifiziert oder die Neueren verurteilt werden. Dem zu entfliehen haben sich einige Ästhetiker aufs Beschreiben beschränkt. Aber Dessoir stellt fest, dass man nicht sicher zwischen beschreibenden und normativen Wissenschaften scheiden kann, denn „jedes Erklären ist zugleich Abschätzen, Bewerten, Befehlen". Ganz vorzüglich sagt er von der angeblich „Wirkliches beschreibenden Wissenschaft": „sie kann die Erlebnisse nicht nachbilden, sondern muss sie umbilden; jede Erkenntnis der Welt gestaltet diese auch zugleich". Und an anderer Stelle: „Wissenschaft ist darin mit der Kunst einig, dass sie die erlebte Wirklichkeit verändert und hierdurch bewältigt". Der Verfasser tritt also einer neuen Richtung entgegen, die die Ästhetik nur als Psychologie des ästhetischen Genusses und des künstlerischen Schaffens bestimmt so z. B. Wallaschek: „Ästhetik ist nicht die Lehre vom Wesen, sondern von den Wirkungen der Dinge".[1]) Für Dessoir ist sie eine Wertwissenschaft. Da uns aber hier vor allem interessiert, wie er unsere Kunst behandelt, will ich nur noch eine Übersicht der Einteilung seines Buches geben und dann in medias res eintreten.

---

[1]) Psychologie und Pathologie der Vorstellung.

Der erste Teil behandelt die Ästhetik und bringt nach einem historischen Überblick eine vorzügliche, scharfsinnige Kritik der hauptsächlichsten modernen Systeme, bespricht dann den „ästhetischen Gegenstand", den „ästhetischen Eindruck" und die „ästhetischen Kategorien". Der zweite Teil enthält die Kunstwissenschaft und erörtert nach den allgemein einleitenden Kapiteln über das Schaffen des Künstlers und die Entstehung und Gliederung der Kunst die einzelnen Künste. Mit der Betrachtung der „Funktion der Kunst" schliesst das Werk. Die Musik wird, was zunächst auffällt, zusammen mit der Mimik behandelt. Der innige Zusammenhang zwischen Klang und Bewegung ist ja offenbar. Indessen zieht der Verfasser nur das der Musik gänzlich fernstehende Wortdrama in den Kreis seiner Betrachtung, so dass die erwartete nähere Ausführung des schönen Satzes („eines älteren Philosophen", welches?), den er an den Anfang des Kapitels stellt: „Die Musik ist eine Handlung im Zeitpunkt ihres Entstehens" leider unterbleibt. Um es gleich vorauszunehmen: der Verfasser widmet dem Worttondrama keine zusammenfassende Darstellung, sondern streift es nur gelegentlich. Mir ist diese Lücke in seinem Werke nicht verständlich, um so mehr als der Verfasser im historischen Teil über Wagners ästhetische Ansichten referiert. Selbst wenn er es nicht für eine selbständige Kunst hält, sondern nur für eine Vereinigung verschiedener Künste oder eine nicht reine Form der Musik (?) — kurz, wie auch die Auffassung des Verfassers sei, es scheint mir, dass diese Kunst unbedingt in einem modernen System der Ästhetik einen Platz erheischt. Neben Bemerkungen, die feines Verständnis für Wagners Tat bekunden, steht jedoch folgende merkwürdige (S. 378): In den Sagendramen „ist alles weit entrückt und überpersönlich. Aufmerksamkeit und herzliche Anteilnahme erlahmen leicht und werden daher in R. Wagners Werken durch die stets wechselnde Musik wach erhalten." Ich kann nicht finden, dass Wagners Dramen so weit entrückt und überpersönlich seien, dass sie dadurch an Interesse verlieren, sondern vielmehr, dass das rein menschliche Interesse darin immer rege bleibt und dass wir uns selbst, allerpersönlichst sehr wohl in diesen scheinbar entrückten Gestalten wiedererkennen. Nur ihre Lebensformen sind verschieden von den unsrigen, im Kern aber sind sie wir selbst, auch die sogenannten „Götter".

Aber sehen wir zu, wie Dessoir die Musik auffasst. Das Kapitel gliedert sich in drei Teile, die die „Mittel der Musik" (Rhythmus, Melodie, Klangfarbe, Harmonie), die „Formen der Musik" und den „Sinn der Musik" durchnehmen. Letzteres Thema interessiert uns natürlich am meisten. Auch hier hält sich der Verfasser fern von jeder fanatischen Einseitigkeit und lässt sowohl der Musik als Ausdruck, wie der Freude an der blossen musikalischen Architektonik volles Recht widerfahren. Es liegt darin keine Charakterlosigkeit, wie man meinen könnte. Die Musik, und nicht nur sie, sondern jede Kunst, unter einem einzigen Gesichtspunkt betrachten, heisst grosse Werte verurteilen und auf tiefe Freuden verzichten. Wir können sehr wohl entgegengesetzte Kunstformen nachempfinden, denn in uns liegen die Fähigkeiten dazu, wenn wir sie nur entwickeln. Ein Freund von mir drückt das geistreich so aus, dass er sagt: wenn wir einen Stil geniessen wollen, müssen wir nur die Nerven wach werden lassen, die dem entsprechen und alle andern schlafen lassen. So kann er Wagner ebenso warm geniessen, wie etwa italienische Musik, indem er beim Anhören Wagnerscher Musik die „italienischen Nerven", beim Anhören italienischer Musik dagegen die „germanischen Nerven" schlafen lässt.[1]) Und weil trotz dieses Systems ihm noch zu wenig Nerven zur Verfügung stehen, um die ganze Schönheit der Kunst und der Natur aufzunehmen, fügt er hinzu: „Wir sollten alle Nerven haben, die wir haben, und noch 16 mehr." Ich verstehe und teile Dessoirs Standpunkt vollkommen. Nur wenn er so verallgemeinernd

[1]) Es entspricht dies dem heute so verbreiteten Prinzip der „Einfühlung".

von Bachschen Fugen sagt: sie „drücken keinerlei Stimmung aus", „sie wirken nur durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmässigkeit ihrer Stimmführung", könnte ich doch das nur für einige zugeben. Man denke aber beispielsweise an die Fugen in Cis-dur, cis-moll, g-moll, b-moll, F-dur, Fis-dur im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers: die sind doch Ausdruck sehr ausgeprägter Stimmungen. Und gar noch die Choralbearbeitungen für Orgel.

Ganz vorzüglich behandelt der Verfasser die Fragen nach der Ausdruckskraft der Programmusik (den leidigen Ausdruck wird man doch nicht mehr los) und gibt uns in wichtigen Punkten scharfe Unterscheidungen, die viel Klarheit in manche verworrene Fragen bringen. So z. B. wenn er darauf aufmerksam macht, dass man nur für die Musik Analogieen aus andern Gebieten braucht, aus der Malerei (Farbe, Zeichnung), aus dem Raum (hoch, tief, Tonleiter); aber nicht umgekehrt. Diese Notwendigkeit ergab sich aus der Unbestimmtheit der Musik, aber für die Wissenschaft ist es unwichtig, welche Ausdrücke als die geeignetsten erschienen.

Das Verhältnis des Komponisten zum „Programm" bezeichnet er ganz richtig: „aus der unendlichen Vieldeutigkeit der Erfahrungen entnimmt er sich die Leitvorstellungen, um sich hernach frei im Reiche der Musik zu bewegen". Die Unbestimmtheit der Musik reicht nicht etwa so weit, dass nicht „durch die Töne ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben wird", was nicht charakterisiert werden kann, ist, „was sich innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen abspielen kann". Ein Grund mehr für den Tonsetzer, den Umstand bekannt zu geben, der ihn anregte. Die Gegner der Programmusik wenden nun dagegen ein, dass „das Wort den Bezirk der möglichen Assoziationen verenge". Da kommt es eben auf den Geschmack und den feinen Takt des Musikers an, einen Vorwurf zu wählen, der allgemein genug sei, um der musikalischen Phantasie freien Spielraum zu lassen. Ausserdem sollte man immer genau unterscheiden, dass die Musik nicht den dichterischen Vorwurf ersetzen, sondern ergänzen will, sie will ihn nur von einem andern Zentrum aus beleuchten. Deshalb sind symphonische Dichtungen, die die Handlung eines Dramas genau wiedergeben wollen, durchaus verfehlt. Auch stellt Dessoir fest, dass „ein formales Vorgehen der Musik im Gefühl ein geistiges Verhältnis anklingen lassen kann" und veranschaulicht es an dem Orgelpunkt in Brahms' Requiem, der die Vorstellung der Ewigkeit und Unveränderlichkeit Gottes erweckt. Solche Assoziationen brauchen einem beim Hören nicht bewusst zu werden, aber ganz im Grunde wird unser Gefühl doch dunkel von jener Vorstellung bestimmt. „So dehnt sich die Freuden- und Leidensskala der Musik von körperlicher Erregung bis zu jenem Reich, das nicht von dieser Welt ist . . ."

Schon aus diesen Andeutungen kann man ersehen, dass hier ein Philosoph mit reicher künstlerischer Erfahrung spricht. Und eben so heimisch scheint er in den andern Künsten zu sein. Sodann ist auch der Stil zu bewundern durch seine Plastizität, sorgsame Polierung und hohe Vornehmheit und Ruhe, die sich nie, auch in polemischen Stellen, verleugnet. Und nicht ein abstraktes Lehrbuch von l'art pour l'art bietet er, sondern von der lebendigen, mit unserer Welt verknüpften Kunst. J. Vianna da Motta

76. **Brockhaus' Kleines Konversationslexikon.** Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. In zwei Bänden. Verlag: F. A. Brockhaus, Leipzig 1906.

Der „Kleine Brockhaus" liegt nunmehr abgeschlossen vor, der neben dem 17bändigen grossen Bruder mit seinen zwei Bänden eine bescheidene Rolle zu spielen scheint, der aber an Bedeutung für die grosse Masse des Volkes ihn übertrifft. Zur Lösung der schwierigen Aufgabe, auf jede vernünftige Frage sofort eine kurze, sichere Antwort zu geben, sind über 80000 Stichwörter bereit, die durch 4500 Abbildungen und Karten unterstützt werden, wo es im Interesse der grösseren Klarheit und besseren

Übersicht des Textes nötig ist. Demselben Zweck dienen 168 Seiten Textbeilagen, auf denen ausführlichere Darstellungen Platz gefunden haben. Da finden wir Tabellen zur Berechnung von Zinsen, eine Zusammenstellung der Abschusszeiten des Wildes in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Übersichten über die Münzen und Masse, sowie über die Währungen aller Länder, über die wichtigsten Entdeckungen und Erfindungen, über die Hauptdaten der Weltgeschichte und der Weltliteratur. Kurz, wo man in dem Werke hinschaut, findet man alles aufs bequemste eingerichtet. Der „Kleine Brockhaus" bevorzugt kein Wissensgebiet. Er strebt vielmehr danach, einen möglichst gleichmässigen Überblick über das gesamte Wissen und Können der Gegenwart zu bieten, und er hat sich unparteiische Darstellung zum obersten Gesetz gemacht. In unserer, aufs praktische gerichteten Zeit ergibt es sich aber von selbst, dass die exakten Wissenschaften, Technik, Handel und Verkehr und das moderne Leben mit seinem vielgestaltigen Getriebe in erster Linie Berücksichtigung verlangen. Den sozialen Fragen sind viele Artikel gewidmet, die durch Beilagen (Arbeiterversicherung, Genossenschaften, Streik usw.) eine wertvolle Erweiterung erfahren. Auf dem Gebiete der schönen Künste wird man kaum einen Namen vermissen, und die wichtigsten Beispiele von Malerei und Plastik sind in charakteristischen Bildern wiedergegeben. Es sei in dieser Beziehung nur auf die Tafeln „Genrekunst", „Gotik", „Historienmalerei", „Porträts", „Statuen" usw. verwiesen. Die Tafeln „Musik" geben ausser den Musikinstrumenten der Kultur- und der Naturvölker auch die Entwicklung unserer Notenschrift, eine Seite einer Partitur usw. Die Karten sind mit all der gewohnten Exaktheit ausgeführt und bilden einen für gewöhnliche Bedürfnisse mehr als genügenden Atlas. Neben den rein geographischen Karten werden auch geologische, ethnographische, volkswirtschaftliche, historische usw. Karten geboten. Selbst die Rückseiten der Karten werden vielfach benutzt, um auf ihnen kleine, aber charakteristische Bilder der wichtigsten Städte und Länderteile anzubringen. Wir sind überzeugt, dass sich der neue „Kleine Brockhaus" bald in jeder deutschen Familie einbürgern und unentbehrlich machen wird. Er sei unseren Lesern angelegentlichst empfohlen.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

77. **Hector Berlioz' Werke.** Herausgegeben von Charles Malherbe und Felix Weingartner. XVIII. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der 18. Band der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Berlioz' enthält in seiner ersten Abteilung Bearbeitungen fremder Kompositionen, nämlich: die Marseillaise für grosses Orchester und Doppelchor, zwei vierstimmige a cappella-Chöre von Bortniansky, denen Berlioz lateinische Texte („Pater noster" und „Adoremus") unterlegt hat, Plaisir d'amour von Martini (Martini il Tedesco) für Bariton und kleines Orchester, Schuberts Erlkönig, orchestriert, Invitation à louer Dieu von Fr. Couperin (wohl dem älteren) für drei Frauenstimmen und Klavier (aus: „Le Livre choral ou Répertoire populaire des Chants de l'Eglise dans les diocèses de France, recueillis par les soins du Commandeur P. Sain d'Arod, maitre de chapelle honoraire de Saint Pierre du Vatican"), Webers Aufforderung zum Tanz orchestriert und das von Berlioz selbst herrührende vierhändige Klavierarrangement der Vehmrichter-Ouvertüre, — in der zweiten Abteilung die zu Berlioz' Instrumentationslehre gehörigen Partiturbeispiele. Von den Berlioz'schen Bearbeitungen ist die Instrumentation von Webers Aufforderung zum Tanz bekannt und berühmt. Die des Schubertschen Erlkönigs verdiente es nicht minder, überall da benutzt zu werden, wo man die Ballade mit Orchesterbegleitung zum Vortrag bringen will. Diese Berliozschen Instrumentationen klingen nicht nur ganz ausgezeichnet, sie bestechen vor

allem auch durch die schlichte Sachlichkeit, mit der der französische Meister den Klaviersatz des Originals unter Verzicht auf alle aufdringlichen Orchestereffekte treu und doch wirksam übertragen hat. Sehr interessant — obgleich bei uns in Deutschland weniger gut verwendbar — ist die Bearbeitung der Marseillaise; höchst charakteristisch für Berlioz die Anmerkung beim Chor, er solle mitsingen: „tout ce qui a une voix, un coeur et du sang dans les veines!" (Vgl. H. Berlioz, Mémoires, 4. édit. Paris 1896. I, 156 ff. Deutsche Übersetzung von Elly Eliès, I, 128 ff.). Das übrige, was der Band an Bearbeitungen enthält, hat keinen weiteren Wert als den, dass es die Gesamtausgabe komplettiert. Dass die Partiturbeispiele der Instrumentationslehre mit diesen Bearbeitungen in einem Bande vereinigt sind, kann man kaum praktisch nennen, obwohl ja anzunehmen ist, dass von den Partiturbeispielen ausserdem noch eine Separatausgabe existiert. Was Genauigkeit der Textrevision, Ausstattung usw. anbelangt, schliesst sich dieser Band der monumentalen Gesamtausgabe in würdiger Weise seinen Vorgängern an.

78. **Robert Fuchs:** Zehn Fugen für das Pianoforte. op. 76. 2 Hefte. Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Robert Fuchs, der jetzt im 60. Lebensjahre steht, hat in allem, was er schrieb, den gediegenen, gutgeschulten Musiker gezeigt. Auch diese zehn Fugen verraten ein tüchtiges Können, wenn auch ihre kontrapunktische Technik nicht eigentlich einen imponierenden Eindruck macht, ich meine: einen solchen, wie ihn etwa Max Reger mit seinen besten Fugen zu erzielen versteht. Der musikalische Gehalt der Fuchs'schen Fugen ist dürftig, und in ihrer Trockenheit erinnern sie oft geradezu an den alten August Klengel, der als Kontrapunktiker Fuchs freilich weit überlegen war. Das Schulmässige, das dieser Form bei neueren Komponisten so gern anhaftet, hat der Wiener Tonsetzer nur selten ganz überwunden, sehr oft ist er durchaus drin stecken geblieben. Künstlerischer Genuss dürfte kaum aus diesem Opus zu schöpfen sein. Dagegen wäre es wohl denkbar, dass es sich mit gutem Nutzen beim Unterricht verwenden liesse. Eine Notiz, die Fuchs seinem Werke vorangestellt hat, gibt Anlass zu einer allgemeinen Bemerkung. Sie lautet: „Um dem Spieler die weitest gehende Freiheit in Auffassung und Vortrag zu ermöglichen, hat sich der Komponist der Vortragszeichen fast durchwegs enthalten. Nur ganz im allgemeinen sei bemerkt, dass er sich sämtliche Stücke streng legato gespielt denkt." Dazu meine ich: man kann über den Wert genauerer Vortragsbezeichnung zweierlei Meinung sein. Man kann detailliertere Nuancenangabe für überflüssig halten entweder aus Zuversicht: weil der verstehende Musiker von selbst das Richtige treffen werde, oder aus Resignation: weil die grösste Genauigkeit in diesen Angaben doch keinen sicheren Schutz selbst gegen die gröbsten Missverständnisse zu bieten vermöge. Aber wenn ein Komponist sich der Vortragsbezeichnungen ausgesprochenermassen deshalb enthält, weil er dem Spieler „weitest gehende Freiheit" ermöglichen will, so verrät er damit entweder absolute Indifferenz gegenüber richtiger oder unrichtiger Interpretation seiner Musik, oder aber — was noch schlimmer wäre — er legt das Bekenntnis ab, dass eine nach jeder Richtung hin scharf bestimmte Auffassung überhaupt nicht in seiner Intention gelegen, dass er hinsichtlich der Nuancierung des Tempos, der Dynamik und des Vortrags selbst gar keine genaueren Absichten und Gedanken gehabt, d. h. mit anderen Worten: dass er Noten, aber keine Musik geschrieben habe. Rudolf Louis

79. **P. Gaviniés:** 24 Etüden (Matinées) für Violine solo. Für Viola übertragen von A. Spitzner. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Etüden des berühmten Geigers († 1800) gehören bekanntlich mit zu dem Schwersten, was für Violine geschrieben ist. Nur sehr tüchtige Bratschisten werden von der vorliegenden sehr gelungenen Übertragung Vorteil haben.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

REVUE DER REVUEEN

Aus fremden Zungen

ACADEMY (London) 1906, No. 1796/1808. — H. C. Colles bespricht „Puccini's Operas". Puccini's Art zu komponieren erscheint zunächst „opposed to what has generally been considered to make for popularity in opera". Die Popularität seiner Schöpfungen ist darin begründet, dass jede „a picture of a phase of human nature" gibt. Er besitzt die natürliche melodische Leichtigkeit der Italiener und hat seine musikalischen Farben von Wagner entlehnt, „while he has rejected the formalism of the one and the definiteness of the other. Therefore, his music says nothing but is entirely sympathetic to all that the words and actions of the drama say". — Derselbe Autor schreibt über „The colour in Brahms". Die Tatsache, dass Brahms mehr als 40 Jahre alt war, als er seine erste Symphonie schrieb, beweise, wie schwer ihm orchestrales Kolorit wurde; sowohl in dieser Symphonie als auch in früheren Werken, in denen er das Orchester zur Begleitung verwandte, „is a good deal of confused colouring". — Von demselben Verfasser sind noch folgende Arbeiten zu erwähnen: „The last sonata." — „Some modern songs." — „Elgar's new oratorio." — „Piano and orchestra." — „The Joachim Quartettconcert". — „Sullivan and popular music."

MUSICAL TIMES (London) 1906, No. 765/66; 1907, No. 767/68. — Die hübsche Artikelserie „Lady violinists" wird fortgesetzt. Als Teresa Milanollo, die ältere der Schwestern Milanollo, drei Jahre neun Monate alt war, wohnte sie mit ihrem Vater einer Messe bei, die für den verstorbenen König Charles Felix zelebriert wurde. Als sie die Kirche verliessen, fragte sie der Vater: „Have you prayed earnestly to God?" „No, papa", replied the little maiden, „I have only listened to the violin." Seit dieser Zeit bestand das Kind darauf, eine Geige zu bekommen, „and even threw aside her toys, which were as nothing in comparision to the instrument she dearly loved". Die jüngere Schwester Maria erhielt von Teresa Geigenunterricht. Als die Schwestern 18 und 13 Jahre alt waren traten sie zusammen am 25. November 1838 zum ersten Male in einem Philharmonischen Konzert in London vor die Öffentlichkeit. Die herrliche Stradivari-Violine von Teresa Milanollo ist heute im Besitze des Geigers Mr. Willy Wollmann. — Ein lesenswerter Artikel beschäftigt sich mit der Geschichte einer der berühmtesten und schönsten Kirchen Englands, der „St. Mary Redcliffe Church, Bristol", deren Entstehung auf das Jahr 1158 zurückgeht. Wohlgelungene Abbildungen kunstvoller alter Kirchengatter und von Teilen des Inneren erläutern den Text. — H. C. Macilwaine schreibt über „The revival of Morris Dancing", eines alten Tanzes, der durch die Mauren nach Spanien und Südeuropa gebracht, von Edward III. in England eingeführt wurde. Man unterscheidet drei Arten: „stick, handkerchief, and corner dances". Im übrigen ist der Tanz mehr „a manifestation of vigour, rather than of grace". — In einer Abhandlung: „A folk-song discussion" erörtert Cecil J. Sharp verschiedene interessante Ansichten über die Wiederbelebung des englischen Volksliedes und teilt einiges von den Erfolgen der im Jahre 1898 gegründeten „Folk-song Society" mit. — Dotted Crotched gibt in einem mit be-

merkenswerten Abbildungen versehenen Artikel eine Geschichte der „St. Pauls Cathedral", deren Erbauung bekanntlich bis auf das Jahr 1240 zurückgeht. Interessant ist u. a., dass das grosse Kreuz auf der Kuppel, das im Jahre 1256 Heinrich III. errichten liess, durch ein Erdbeben im Jahre 1382 zerstört wurde: „the one and twentieth day of May, was a great Earthquake in England at nine of the clocke, fearing the hearts of many." — Über „The evolution of the choir organ" schreibt C. F. Abdy Williams eine längere Abhandlung. — Von „Old ‚Fiddlers' Books" berichtet Frank Kidson.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) October 1906/February 1907. — D. C. Parker beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Music and philosophy" mit Schopenhauers Einfluss auf Wagner. „Wagners acquaintance with Schopenhauer has been called ‚the most important event in his whole life', and he himself wrote ‚he has come to me in my solitude like a gift from Heaven'." Für Schopenhauer war Musik „part of a great scheme, it was important because it was an art, and it was to art that he looked to lift the human mind to tranquillity and repose. To Wagner, the artist, it was of necessity more." — Derselbe Autor erörtert „The influence of the East in music", im besonderen bei russischen, französischen, italienischen und englischen Tonsetzern der Neuzeit. „In the field of oratorio, Elgar has introduced us to something original in ‚The Apostles'. The music of the watchers on the temple roof, and that of the morning psalm, bring to the strong imagination scenes of wonderful colour and visions of heads bowed in prayer which are not easily forgotten." — Ein längerer mit J. S. S. unterzeichneter Artikel betitelt sich „Mozarts pianoforte concertos". — „Massenet's ‚Ariane' at the Grand Opera, Paris", bespricht D. C. Marchesi. „Massenet possesses in marvellous degree all the technical resources of his art; more ever, whatever may be his ideal, we cannot but admire the great skill and beauty of his ‚Ariane'." — Sehr anregend geschrieben ist der Aufsatz „Shakespeare in Opera". „The continual freshness, which is ever to be found in Shakespeare, it is not surprising that many musicians have at various times taken his plays as the foundations of operas." — Es sind ferner zu erwähnen: Maud Matras: „The artistic temperament". — Herbert Antcliffe: „Nature and the composer". — M. D. Calvocoressi: „Mili Balakirev". — D. C. Parker: „Music and politics".

THE MUSICAL WORLD (London) October 1906/January 1907. — Aus der Artikelserie: „Famous flautists of to-day" sind folgende Namen zu nennen: Frederic Griffith; Albert Fransella; Henry Fransella; E. S. Redfern; H. Nicholson; A. C. Allen; A. W. Arlom. — In seinem Artikel: „Nietzsche the destroyer" sagt Gerald Cumberland u. a. von Richard Strauss: „Strauss is dominated by harsher forms of Nietzsches teaching; in raising the cross to crucify ignorance, he has himself become impaled thereon. From ‚Ein Heldenleben' to ‚Salome' his music has degenerated with the rapidity of a thoroughbred run wild. His gift for sheer musical invention is in a state of semi-atrophy: his themes are short, weak, and often fatuous; they break in the middle and fall asunder. ... The music of Strauss is not yet monstrous; but in all sincerity it appears to me that its composer has taken from Nietzsche what is not to be desired, and turned the strength and virility of the German philosopher to mistaken ends". — Ferner ein Artikel über: „The Leit-Motif". — Crotcheteer: „Songs that pass in the night".

THE MUSICIAN (Boston) 1906, No. 11/12, 1907, No. 1. — Laurence Gilman: „Some Maeterlinck music". Zwei Tonsetzer der Neuzeit haben hauptsächlich ihre Stoffe

aus Werken Maeterlincks entnommen: Claude Debussy und Martin Loeffler. „In Debussy's 'Pelléas et Mélisande' one cannot but recognize a paraphrase which is virtually ideal. Here is the very accent of Maeterlinck, his very timbre and atmosphere. ... Martin Loeffler's capacity for tragic eloquence is more unmistakably evidenced than in his symphonic poem inspired by that terrible and perturbing drama of Maeterlinck's 'La Mort de Tintagiles'". — Louis C. Elson widmet dem Schaffen „Wallace Goodrich's", eines talentvollen jüngeren amerikanischen Komponisten, eingehende Betrachtungen. „We find in this remarkable American musician the most versatile and yet the most thorough qualities. He is gifted with tremendous magnetism and a strikingly noble presence. He is a living contradiction to the opinion that the American composer is more superficial than the European". — Percy Goetschius bringt einen hübschen Artikel über „Schumanns 'Album for the young'", op. 68. — Von demselben Autor ist der Artikel: „Miscellaneous pianoforte compositions of Beethoven". Verfasser bezeichnet als eine der besten Schöpfungen Beethovens die Polonaise in C-dur. „It is for advanced students only, and, while not a 'Polonaise' in the generally accepted sense, is an exceedingly effective concert piece". — S. B. Mathews spricht „On the use of Beethoven movements for exercise in interpretation". — „Beethoven and the ideal symphonie" behandelt H. Goepp in einem längeren Aufsatze. Diese Artikel sind mit zahlreichen Beethovenbildern und -büsten illustriert, die den Beethovenheften der „Musik" entnommen sind. — „French Folk-Song" behandelt Julien Tiersot. Während die Volkslieder Deutschlands, Englands, Skandinaviens, der Slawen und Orientalen längst erforscht sind, blieb das französische Volkslied selbst denen unbekannt „who dwelt in his midst". „Through the influence of folk-lore science, methodical investigation was inaugurated to save these traces of the oral and traditional art from oblivion. But these researches have been conducted with so much activity that France is not now behind other nations in the wealth, the variety, and the vitality of its folk-song literature". — Es sind ferner hervorzuheben: F. H. Shepard: „How to start a people's chorus". — Brent Chilton: „On the value of mechanical music". — Henry E. Krehbiel: „Lafcadio Hearn and Congo music". — Caroline V. Kerr: „Brahms' birthplace". — Karleton Hackett: „Christmas Music". — In den Rubriken „Choir and Choral department" und „Lesson Club" sind mehrere interessierende Publikationen zu verzeichnen.

MUSICAL REVIEW (San Francisco), vol. IX, No. 6; vol. X, No. 1/2. — Alfred Metzger bespricht in einem Artikel „The Temple of Music" die Zukunft des musikalischen Lebens in San Francisco. Es soll eine „Music Teacher's association" gegründet werden, die den Zweck hat „to bring together the representative music teachers of California — the men and women upon whom depends the responsibility of cultivating a musical atmosphere." Sobald diese Association 1000 aktive Mitglieder zählt, soll für sie ein „temple of music" erbaut werden. — Henry van Dyke widmet „Edward Mac Dowell" einige warmherzige Betrachtungen. Er bezeichnet ihn als „a new voice in music, noble and virile music, neither academic and imitative, nor crude and barbarous, but full of that freedom which comes from true knowledge, and that mystical poetry which hides in the heart of a strong, resolute nature". Verfasser beklagt tief das unheilvolle Schicksal des Künstlers, der seit seinem 45. Lebensjahre „has become like the mind of a little child, feeble, innocent, helpless". Um ihm ein dauerndes, ehrendes Andenken zu sichern, wird ein Aufruf zu einem „Edward Mac Dowell Fund" erlassen, der zunächst zur Unterstützung des unglücklichen Tonsetzers und dann zum Ankauf seiner Besitzung in

Peterboro verwandt werden soll. Mit diesem Ankauf soll zugleich der Wunsch Mac Dowells erfüllt werden, unbemittelteren Künstlern gegen geringes Entgelt eine gesunde und ruhige Arbeitsstätte zu ermöglichen. Der Aufruf lautet: „To all musicians, to all lovers of music, to all patrons of art, to the American people, we, the undersigned, appeal for contributions to the Edward Mac Dowell Fund of the Mendelssohn Glee Club. Contributions to this Fund may be sent to E. C. Benedict, Treasurer, No. 60 Wall Street, New York City". — Ferner: Lydia Green: „Decline of the art of singing". — Alfred Metzger: „What the State University has done for music".

THE MUSICAL STANDARD (Chicago) vol. VII, No. 4. — Über „The evolution of the Guitar" schreibt E. E. De La Mater. Der Ursprung der Gitarre wird zurückgeführt auf den Dichord, ein zweiseitiges Instrument mit langem Hals. Die älteste bekannte Abbildung eines solchen Dichords wurde auf einem Obelisken gefunden, der ca. 400 Jahre vor dem Trojanischen Krieg von Sesostris bei Heliopolis errichtet worden sein soll, und vom Kaiser Augustus nach Rom gebracht wurde. Die Gitarre findet sich fast bei allen Völkern, weil sie ein Instrument ist „capable of every possible variety of tone, expression and modulation". — Das Thema „Music and Culture" behandelt Laura A. Warner.

LA FÉDÉRATION ARTISTIQUE (Bruxelles) 1906, No. 48. — „Musique d'Orient" von Frank Choisy. Die Musik der orientalischen Völker umfasst ein ungeheures Gebiet und ist bis heute noch nicht erschöpfend erforscht. „J'étudie la musique byzantine depuis vingt-cinq ans et je suis loin d'en avoir fait le tour' disait un chantre distingué de l'Eglise grecque de Constantinople. On comprendra d'après ce modeste témoignage, combien superficiels doivent paraître les récits d'écrivains qui souvent, sans quitter leur fauteuil, parlent de ce qui se passe en Chine ou aux Indes."

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 20/24; 1907, No. 1/2. — „La Consolation dans le Chant" betitelt sich ein geistvoller Essay Camille Mauclair's. „Aimer la musique, c'est posséder une de ces stations de force sur la rive du grand affluent qui allait se perdre dans le fluide vital universel avant que le génie humain en fixât l'électricité spécial dans l'orchestre." — Von demselben Autor ist der Aufsatz: „Le Sens du Lied". In dieser interessanten Studie wird zunächst die Frage des Rhythmus, des Reimes und des Verses erörtert, welch letzteren er als „une parole rhythmée plus intentionnellement que la prose, un langage non dialectif, mais émotif" bezeichnet. Nachdem Mauclair Ursprung und Entwicklung des Liedes von seinen Anfängen an bis zu unserer Zeit in grossen Umrissen gezeichnet hat, fasst er sein Urteil am Schluss seiner Betrachtung zusammen: „Le sens du lied, c'est le sens de la liberté dans l'art poétique, qui n'est pas l'art littéraire (on ne le répétera jamais assez), mais un art autonome, limitrophe à la musique et au langage. On reconnait un poète à ce qu'il a le sens du lied, c'est-à-dire de la racine du sentiment, dont le peuple est plus près que les lettrés qui en stylisent, géométrisent et déforment la fleur dans les herbiers des genres littéraires. ... Voyons dans le lied un moyen de salut, la pierre de touche du vrai poète, la référence à l'intime nature de cette transmutation du langage habituel qui s'appella levers, et qui doit être toujours un mystère individuel sous peine de n'être que l'application ingénieuse et stérile d'un procédé." — Lesenswert ist der Artikel von Jean Aubry: „Paul Verlaine et la Musique Contemporaine". — Ferner sind hervorzuheben: Jean d'Udine: „Divagations sur

le rhythme.“ — „Les Fastes du Grand Opéra“. — H. Gauthier-Villars: „L'Organiste“. — Victor Debay: „Ariane“. — A. Mooser: „Sadko“. — L. de Herz: „Quelques miettes d'histoire musicale“.

ARS ET LABOR, MUSICA ET MUSICISTI (Milano) 1906, Ottobre/Dicembre; 1907, Gennaio. — Ein mit Parthenios unterzeichneter, anschaulich geschriebener Artikel ist „Il Pensionato Musicale d'Italia“ gewidmet, die ihr Heim in der Villa Medici in Rom gefunden hat und vom französischen Staat unterhalten wird. — Anlässlich der Enthüllung des Denkmales von Gasparo da Salò in Salò ist dem ersten bekannten italienischen Geigenbauer ein hübsches Gedenkblatt gewidmet. — Lesenswert ist auch der mit vielen interessanten Abbildungen versehene Aufsatz „Il Professore Romeo Orsi e la sua fabbrica d'instrumenti musicali“. „Questo rivela l'uomo conscienzioso, così come la di lui Fabbrica onora l'intelligente artista, proseguente, anche attraverso l'industria, un'alta ed eletta idealità, e ciò senza ostenta Zioni istrionesche, senza gli sfacciati, mistificanti mezzi d'impudente réclame tanto decantata ed usata oggigiorno specialmente.“ — L. Conforti betrachtet die Darstellung der Musik auf pompeianischen Wandgemälden und schreibt begeistert: „Oh beato colui, che può ascoltare la musica degli astri danzanti nella cerchia del nostro sistema solare!“ — Zur Erinnerung an die sechsjährige Wiederkehr des Todestages (27. Januar 1901) von Giuseppe Verdi macht E. A. Marescotti einige biographische Mitteilungen. Einige Bilder Verdi's sowie Abbildungen von Szenen seines Leichenbegängnisses illustrieren die Arbeit.

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 41/52; 1907, No. 1/5. — Es sind folgende beachtenswertere Beiträge zu erwähnen: Frans L. Vink: „Naar aanleiding van Peter Spaan's Artikel ‚Modern Künstenaarsschap'“. — Peter Spaan: „Hoe krijgen wij een goede nationale Toonkunst?“ — Anna Lambrecht: „Aan mijn Vaderland derde symphonie van Bernard Zweers“. — Louis de Haas: „Hooger of Lager?“ — „Salome“ mit H. N. unterzeichnet. — A. Rappard: „Over muziekale praestaties“.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, Oktober/Dezember; 1907, Januar. — Folgende grössere Arbeiten sind zu nennen: Otto Andersson: „Eget hem för Helsingfors Musikinstitut“. — Derselbe Autor führt seinen Artikel „Hornkapell eller strakorchester“ zu Ende. — Erik Furuhjelm: „På Martindagen“. — Mit O. W. unterzeichnet: „Från Stokkholms musiklif“. — Heinrich Pudor: „Klangen såsom sinlig tjusning i den moderna musiken“. — Gerhard Schjelderup: „Ett möte med Hugo Wolf“. — Mit O. A. unterzeichnet: „Bruckners sjunde symfoni“.

TANBURICA (Sisak) 1906, No. 10. — S. Kuhač: „O ugodbi tanburice, o propunjenju tanburaškog orkestra i o glazbenim nazivima“. — Mit M. P. unterzeichnet: „Da li je postrebna kritika u tanb. teoriji i skladbi?“

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Während in der Niederländischen Oper Zöllners „Versunkener Glocke" ein grosser Erfolg beschieden war, musste d'Albert's „Tiefland", unter Leitung des Komponisten aufgeführt, sich mit wenigen Wiederholungen begnügen. Trotz der spannenden Handlung und der sich vielfach weit über das Mass des Alltäglichen erhebenden Musik fehlt es dem berühmten Virtuosen an Kraft der Erfindung, um den dramatischen Stoff musikalisch interessant zu gestalten. A. Honigsheim

BERLIN: Das Königliche Opernhaus hat neuerdings wieder den „Falstaff" in seinen Spielplan aufgenommen. Das Alterswerk Verdi's stellt an die Ausführenden sehr hohe und ganz aparte Anforderungen, denen um so schwerer nachzukommen ist, wenn man sich statt des Originaltextes der deutschen Übersetzung bedienen muss. Die musikalische Sprache, so pointiert und aufs Deklamatorische gerichtet ihr Stil, ist doch in erster Linie Gesangssprache; man muss ihre dramatische Feinmalerei zur Geltung bringen, ohne irgendwo den lyrischen Grundcharakter aufzuheben oder gar „realistisch" zu werden, und das alles, auch das Tempo um eine Nuance modifiziert, ins Deutsche transponieren. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, war die jüngste Aufführung keineswegs einwandsfrei. Richard Strauss verkannte dies Wesentliche, als er das Werk mit modernem Temperament, wie es etwa seine eigenen Tondramen verlangen, in grossen Umrissen, gewissermassen al fresco, zeichnete. Die Tempi waren fast durchweg überhastet, wodurch nicht nur die feineren Züge und zarteren Wirkungen, sondern auch ein gut Teil des Humors und vor allem die für den unvorbereiteten Hörer absolut nötige Deutlichkeit verloren gingen. Die überaus schwierigen Ensembles waren aufs fleissigste einstudiert, und einige der Mitwirkenden boten recht gute Leistungen. Herr Bachmann wird zwar nie ein richtiger Falstaff werden — dazu ist er darstellerisch zu wenig beanlagt —, aber er bemühte sich doch, etwas Humor walten zu lassen, und sein Gesang war um vieles belebter und nuancierter, als sonst in dieser Rolle. Aus der gewohnten Besetzung ist die vornehm charakterisierte Quickly der Frau Goetze, der Ford des Herrn Hoffmann, und als neue und anmutige Vertreterin der Alice Frau Herzog mit Auszeichnung zu nennen. Doch auch die übrigen Solisten wie der Chor griffen mit anerkennenswerter Sicherheit ein. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Intendanz die Oper nicht abermals absetzte, sobald die Teilnahme des Publikums nicht den gehegten Erwartungen entspricht. Man muss einem so feinen und neugearteten Kunstwerk Zeit lassen, sich seine Gemeinde heranzubilden, im Volke Wurzel zu schlagen. Ist der „Falstaff" erst stehendes Repertoirestück geworden, dann werden sich auch die Darsteller mit dem Stile vertrauter machen, die Gestalten plastischer herausarbeiten und zu Wirkungen gelangen, die ihnen jetzt, wo noch keine Tradition sich gebildet hat, verschlossen sind.

Leopold Schmidt

Im Lortzing-Theater gingen Nicolais „Lustigen Weiber von Windsor" neueinstudiert in Szene. Wer den Standpunkt vertritt, dass für das „Volk" das Beste gerade gut genug ist, wird an der Aufführung im Einzelnen manches auszusetzen haben, wenn auch bereitwillig zugestanden werden soll, dass Kapellmeister Bodanzky das mit den vorhandenen Mitteln überhaupt Erreichbare zu leisten sich redlich bemühte. Vor allem müsste das Orchester viel mehr abgedämpft und den Ensembleszenen sowie dem Chor eine weit grössere Sorgfalt zugewendet werden, wenn man den Stil des feinen Werkes annähernd treffen will. Von den Mitwirkenden sei Emmy Raabe-Burg genannt, eine gesanglich und darstellerisch zwar korrekte Frau Fluth, aber ohne jenen Einschlag von Pikanterie und Grazie, dessen diese kleine Bürgersfrau trotz aller ihrer sonstigen Solidität nun einmal nicht entraten darf. Noch um eine Dosis trockener und spiessbürgerlicher gab sich ihre Partnerin Martha Mayer-Herher. Anderseits verträgt die Rolle des wackeren Sir John einen um einige Grade behäbigeren, derberen Humor als ihn ihr Theodor Hieber angedeihen liess. Darunter hatte besonders das grosse Buffo-Duett zu leiden. Zu erwähnen bleiben noch Kurt Schade (Fenton) und Theo Görger (Fluth).

Willy Renz

BUDAPEST: Die interessanteste Novität, die wir in den letzten Wochen in der Königlichen Oper zu sehen bekamen, bestand in einer bühnentechnischen Neuerung, durch welche die szenische Illusion der Vorgänge am Grunde des Rheines in „Rheingold" zu einer vollständigen gestaltet wurde. Eugen von Keméndy, der geniale szenische Oberinspektor des Theaters, hat die Frage der Bewegungsmöglichkeit der Rheintöchter in einer Weise gelöst, die mustergültig für alle Bühnen zu werden verdiente. Woglinde, Wellgunde und Flosshilde sind drei in Lebensgrösse angefertigte, meisterhaft kostümierte Puppen, die durch eine sinnreiche Maschinerie so beherrscht werden können, dass sie nicht nur die Bewegung des Schwimmens täuschend nachahmen, sondern auch blitzschnell kopfauf — kopfab über die ganze Bühnenbreite schnellen und selbst den Rheinfels, der das Gold birgt zu umschweben vermögen. Die Soli der Rheintöchter werden von den unsichtbar auf der Bühne postierten Sängerinnen gesungen. Die Illusion, die die neue wirklich ingeniöse Erfindung bot, war eine vollkommene. — Sonst gab es nur ein überflüssiges Gastspiel von Frl. Better als Brünnhilde, und unterschiedliche Neubesetzungen, von denen nur jene der Königin in den „Hugenotten" durch die ausgezeichnete Koloraturdiva Frl. Sándor und jene der Anita durch Frau Krammer als glückliche zu bezeichnen sind.

Dr. Béla Diósy

DESSAU: Bald nach Saisonbeginn interessierte vor allem ein „Ring"-Zyklus mit hervorragenden Gästen. Frau Reuss-Belce (Dresden) sang die Fricka, Frau Knüpfer-Egli (Berlin) die Sieglinde, Heinrich Knote (München) den Siegfried und Rudolf Berger (Berlin) den Gunther. Als schätzenswerte Neuerung ist „Der fliegende Holländer" in Gestalt eines Einakters zu begrüssen. In geradezu feenhafter Pracht der Inszene erschien zum Weihnachtsfest Webers „Oberon" in der Wüllnerschen Bearbeitung.

Ernst Hamann

DRESDEN: Im Königlichen Opernhause brachte man „Des Teufels Anteil" von Auber neueinstudiert heraus. So verdienstvoll diese seit Jahren immer wiederholten Versuche sind, der älteren komischen Oper aufs neue Raum im Spielplane zu schaffen, so bedauerlich bleibt es, dass sich das Publikum für solche feinen Werke des alten Stils nur wenig interessiert. Die Anteilnahme könnte vielleicht durch Veranstaltung eines ganzen Zyklus ähnlicher Werke gesteigert werden, während eine ohne jeden Zusammenhang erfolgende Neustudierung selbst dann keine grosse Anziehungskraft ausüben wird, wenn die Vorstellung ganz ausgezeichnet und stilecht ist. Und das konnte man im vorliegenden Falle nicht gerade behaupten. — Das dreimalige Gastspiel von Sigrid Arnoldson trug zur Belebung des Spielplanes wesentlich bei, doch kann von einem künstlerischen Erfolge dabei nur mit Vorbehalt gesprochen werden. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Nachdem das Repertoire in den letzten Wochen vorher recht empfindlich unter den alle Kräfte absorbierenden Vorbereitungen zu Strauss' „Salome" gelitten hatte, kam nun das letztgenannte, zweifellos originelle Werk unter Fröhlichs Leitung zu vortrefflicher Wiedergabe. Der notwendigen Verstärkung des Orchesters war eine ganze Reihe Parkettsitze zum Opfer gefallen, aber die Aufwendungen lohnte künstlerisches Gelingen. Das Orchester spielte glänzend, Josefine von Hübbenet verstand es, die Titelheldin besonders darstellerisch interessant zu gestalten, wurde aber freilich von Margarete Kahler (Elberfeld), die anlässlich der sechsten Aufführung als Salome gastierte und sowohl in Gesang wie im Spiel Hervorragendes bot, sehr in den Schatten gestellt. Ziemlich matt waren Hans Neubauer-Herodes und Anna Kettner-Herodias im Spiel, besser im Gesang. Unübertrefflich erschien hingegen Alfons Schützendorfs Jochanaan, der es verstand, im höchsten Grade zu fesseln. Auch die anderen Rollen waren gut besetzt. Die neuen Dekorationen und Ausstattungen erregten Bewunderung. — Der „Ring"zyklus gedieh bisher bis zur „Walküre", in der Schützendorf als Wotan Ausgezeichnetes bot, Anna Kettner als Fricka, Olga Lenk als Sieglinde auftraten und sehr gefielen. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Die rührige Direktion Julius Otto bereicherte den Spielplan durch glanzvoll ausgestattete, erfolgreiche Aufführungen der „Afrikanerin", „Königin von Saba", „Rigoletto", „Aida", die hier lange nicht gegeben worden. Ein Ereignis bildete die „Meistersinger"-Aufführung unter Leitung von Arthur Nikisch; namentlich wurde die Leistung des Orchesters, das mit grosser Hingabe auf Nikischs Intentionen einging, auf eine zuvor nicht erreichte Höhe erhoben. Den Walther Stolzing sang Alois Hadwiger, der jüngste Bayreuther Parsifal, ein Künstler von noch nicht vollkommener Ausgeglichenheit, dessen dunkelgefärbter Tenor aber Kraft und gute Schule zeigt. d'Alberts musikalisch wie textlich gleich wert- und reizvolles musikalisches Lustspiel „Flauto solo" hatte auch hier dank seiner in jeder Beziehung vorzüglichen Wiedergabe unter Albert Coates und Georg Thoelke schönen Erfolg.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: „Salome" von Richard Strauss erschien nun auch hier, zwar nur mit 80 Mann im Orchester und ohne Heckelphon, aber sonst in einer der Vollkommenheit ziemlich nahe kommenden Wiedergabe, mit Frau Kernic in der Titelrolle, Breitenfeld als Jochanaan, Forchhammer als Herodes und Hugo Reichenberger als Kapellmeister. Salome-Spezialisten hätten vielleicht aus der Darstellung der Frau Kernic noch etwas mehr „schwüle Sinnlichkeit" herausgewittert; der gemeine Mann durfte sich mit dem Gebotenen begnügen. Es gab Beifall und Hervorruf in Hülle und Fülle. Hans Pfeilschmidt

GENF: Ein für die Genfer Musikgeschichte bedeutungsvolles Ereignis war die Erstaufführung von Webers „Oberon". Leider lässt sich darüber mit bestem Willen nicht viel Gutes melden. Alles klang unsicher und mangelhaft. Glücklicherweise war das Orchester vortrefflich. — „La Fille au Vautour", Text und Musik von E. Jaques-Dalcroze, behauptet sich im Repertoire der „Société genevoise des Amis de l'Instruction" als ein Zugstück par excellence. Das Stück in 5 Akten nebst Prolog ist nach der „Geyer-Wally" von Wilhelmine von Hillern vom Komponisten bearbeitet. Die Ausführung liess in allen Beziehungen nichts zu wünschen übrig. Bis jetzt fanden schon 12 Vorstellungen des liebenswürdigen Werkes statt.
Prof. H. Kling

GRAZ: Im Stadttheater hat man mit Donizetti's „Don Pasquale" (neu bearbeitet von Kleefeld und Bierbaum) und mit Batka-Götzls „Zierpuppen" andauernd Glück. Kapellmeister Weigmann leitet die alte und die neue Oper: beides neue dem Publikum willkommene Opern-Renaissancen. Wilhelm Kienzls „Evangelimann" ist zum 50. Geburtstage des Komponisten wieder aufgeführt worden. Ein musikalisches Volksstück und eine der wenigen lebensvollen Opern der Wagner-Nachfolge: eben weil sie nur nachfolgt und nicht nachahmt.
Dr. Ernst Decsey

KASSEL: Abermals ist über eine Uraufführung unserer Hofoper zu berichten. „Hans der Fahnenträger", Musikdrama in vier Aufzügen, ist der Titel des neuen Werkes, Gustav Dippe der Dichterkomponist. Die Handlung spielt in Mitteldeutschland im Anfang des 16. Jahrhunderts. Der erste Akt führt uns in den Hof von Frau Irmengards Schloss. Dort zechen und scherzen Landsknechte. In Trommelreimen machen sie ihrer frohen Laune Luft. Da erscheint Hans, ihr Fahnenträger, der Liebling aller. Er ist seit einiger Zeit ernst und träumerisch. Über die Ursache dieser Veränderung befragt, erzählt er seine Begegnung mit einer schönen Frau, die ihn, den an einem Quell nach leichter Verwundung Niedergesunkenen, mit einem Tuch die Stirnwunde gekühlt habe, dann aber rasch verschwunden sei. Ihr Bild trage er seitdem im Herzen. Irmengard, die Schlossherrin (das ist die Frau), begrüsst die Landsknechte. Das führt zum Wiedererkennen der Liebenden. Hans, von dem die Kameraden rühmen, dass er die schönsten Trommelreime mache und am besten singe, muss der Schlossherrin eine Probe seines Talentes geben. Er singt sein Fahnenlied und erhält darauf von

ihr eine kostbare Kette zum Andenken. Das Herzensband ist damit geknüpft. Zum offenen Geständnis der Liebe kommt's im zweiten Akt. Doch kurz ist das Glück. Ein Feind Hansens, einer der Landsknechte, überrascht die Liebenden im Schlosspark und beschimpft sie. Im Zorn hierüber fordert Hans den Verräter zum Kampf heraus und sticht ihn nieder. Dann nimmt er Abschied von der Geliebten, um sich dem Profos zur Bestrafung zu stellen. Die Strafe kann nach den Landsknechtsartikeln nur der Tod sein, die Strafe der langen Spiesse. Die Gerichtsszenen und die Vollziehung des Urteils füllen den dritten Aufzug. Da Hans sich hartnäckig weigert, den Grund des Zweikampfes zu nennen, vielmehr alle Schuld auf sich nimmt, wird er verurteilt, kommt aber mit dem Leben davon, weil die die Gasse bildenden Landsknechte ihren Liebling unversehrt zwischen den Spiessen hindurchlassen. Im vierten Akt sehen wir Irmengard, die Hans tot wähnt, im Klarissinnenkloster den Schleier nehmen. Da wird ein zum Tode verwundeter Landsknecht hereingebracht. Es ist Hans. Ihm muss die jüngste Nonne die heiligen Worte sprechen. Dabei erkennt sie den Geliebten wieder, nimmt den Schleier weg und gibt sich dem Fiebernden zu erkennen, der Klosterregel vergessend. Noch ein letztes Aufflackern der Lebensgeister des von seinem einstigen kurzen Glück Phantasierenden, und er stirbt. Irmengard beugt sich über ihn und küsst ihn auf die Stirn. In dieser Situation findet sie die mit den übrigen Nonnen erscheinende Äbtissin. Den Zorn dieser wandeln die aufklärenden Worte eines der Landsknechte in Milde. Mit dem Chor der Nonnen „Herr Gott, wir loben dich" schliesst das Drama. — Man sieht, die Handlung ist sehr einfach, mehr die einer Oper alten Stils als die eines modernen Musikdramas mit tiefgehender psychologischer Entwicklung der Charaktere. Der Konflikt des Fahnenträgers findet eine allzurasche und meines Erachtens etwas unwahrscheinliche Entscheidung. Ein rechtes, warmes Mitempfinden mit diesem Helden kann daher kaum aufkommen. Welch glücklicher Zufall ferner, dass der sterbende Hans gerade in dem Augenblick ins Kloster gebracht wird, wo Irmengard als Nonne aufgenommen ist! Die Vorführung der Landsknechtsbräuche im ersten und dritten Akt ist zwar von Interesse, nimmt aber als äusseres Beiwerk einen etwas breiten Raum in der Ökonomie des Stückes ein. Im übrigen verrät das in edler, warmblütiger Sprache geschriebene Textbuch den reich begabten Dichter. Dem Text passt sich die Musik aufs sorgfältigste an. Aber sie ist mehr fesselnd durch Kleinarbeit als tiefgehend durch Grosszügigkeit. Oft tritt die Absicht zu deutlich hervor, auch Nebensächliches durch das Orchester, in dem das Schwergewicht der Arbeit liegt, illustrieren zu wollen. Wir vermissen dann bisweilen die organische Verbindung der einzelnen Teile und den rechten Fluss. Dass aber der Komponist über eine nicht unbedeutende Erfindungsgabe verfügt, über eine in kontrapunktischer wie orchestraler Arbeit kunstgeübte Hand wie über ein starkes Wollen und Charakterisierungsvermögen, das tritt auf jeder Seite der Partitur zutage. So zeigen die einzelnen Motive, wie das Irmengardmotiv, das Liebesmotiv und das der Fahne ein charakteristisches Gepräge und geschickte Verarbeitung. Der derbe übermütige Ton der Landsknechte ist ebensogut getroffen, wie die innige Sprache des Herzens. Besondere Hervorhebung verdienen das frische Fahnenlied, das in volkstümlichem Ton gehaltene Lied von Scheiden und Meiden, Ulrichs Lied „Trink mein liebes Kindelein" und vor allem die höchst wirksame Orchestereinleitung zum dritten Akt. Grosses Geschick bekundet die ergreifende Schlussszene, in der die Hauptmotive noch einmal neben dem Gesang der Nonnen erscheinen. Eine direkt bewusste Anlehnung an Wagners Siegfried muss man in der Verwendung des Waldvögleins in dem schönen Liebesidyll des zweiten Aktes erblicken. — Das von Kapellmeister Dr. Beier sorgfältig einstudierte und vom Oberregisseur Hertzer auf das würdigste inszenierte Werk erfuhr eine durchaus lobenswerte Aufführung und fand freundliche Aufnahme, die sich in mehrfachen Hervorrufen des Komponisten, des Kapellmeisters, des Regisseurs und der Sänger (die Hauptrollen lagen in den bewährten Händen des Herrn Weitlinger und des Frl. Schuster) zu erkennen gab. Dr. Brede

KÖLN: Im Opernhause trat nach längerer Zwischenzeit Paul Kalisch von Wiesbaden wieder mal als Eleazar, Samson, Othello und Prophet mit in jeder Beziehung grossem Erfolge auf. Neueinstudiert sah man mit vielem Behagen Brülls „Goldenes Kreuz" in trefflicher Aufführung unter dem ausserordentlich begabten jungen Dirigenten Walter Gaertner. — Im Opernhause gab es am 8. Februar ein frohes Wiedersehen. Frida Felser, deren ausgezeichnete künstlerische Eigenschaften ernstlich zu bewerten man in Berlin nicht Veranlassung oder die Zeit genommen hat, wurde nach anderthalbjähriger Abwesenheit mit allseitigem Beifallsjubel als Carmen wiederum begrüsst. Die Künstlerin wird jetzt hier u. a. noch die für Köln neue Puccinische „Tosca" singen und tritt im Herbste wieder endgültig in den Verband unserer Oper, als deren hervorragendste Stütze sie vordem längere Jahre sich ausserordentlichen Ansehens erfreut hat. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Von unserer Oper ist allein die Neueinstudierung von Verdi's „Aida" zu nennen, die unter Kapellmeister Frommers Leitung von den Damen Valentin und Schröter und den Herren Arens und Frank als Vertretern der Hauptrollen mit bemerkenswertem Stimmglanz ausgestattet wurde. Die „Ereignisse" der Saison liegen in der Zukunft: so soll — endlich! — der „Barbier von Bagdad" nächstens zum ersten Male seine lustigen Sprüche in Königsberg singen. Gegenwärtig gastiert die Prevosti hier in ihren sattsam bekannten Rollen, unter denen immer noch ihre Traviata obenan steht. Paul Ehlers

LEIPZIG: Bei einem weiteren Gastspiel als Leonore-Fidelio nahm sich Paula von Florentin, abgesehen von der bescheidenen Klangkraft ihrer Stimme, in Gesang und Darstellung gut-künstlerisch aus, und mit viel Geschick und beträchtlichem Erfolge hat Walter Soomer sich erstmalig am Don Juan versucht. Mit vorzüglicher Wiedergabe der beiden weiblichen Hauptpartieen durch Frl. Eichholz gelangten unter

Leitung der Kapellmeister Hagel und Porst die neu einstudierten Opern „Don Pasquale" und „La Traviata" wirksam zur Aufführung.

Arthur Smolian

LONDON: Der Erfolg der deutschen Opernsaison im Covent Garden-Theater war ein derartiger, dass die Leitung sich veranlasst sah, die Saison für weitere zwei Wochen auszudehnen, und es steht nunmehr fest, dass die deutsche Saison im nächsten Jahre abermals ihren Einzug hier feiern und wahrscheinlich zu einer ständigen Institution werden wird. Den Haupterfolg hatten die Wagnerschen Werke, namentlich „Tristan und Isolde" und die „Walküre", und nächst ihnen Webers „Freischütz" und Beethovens „Fidelio". Die zwei letztgenannten Opern waren seit vielen Jahren in Covent Garden nicht zur Aufführung gelangt, der „Freischütz" insbesondere war der jungen Generation ganz fremd, und die endliche Wiederaufführung wurde mit grösstem Dank aufgenommen. Wie es heisst, beabsichtigt die Direktion in der nächsten Saison auch die „Zauberflöte" eine Wiederauferstehung feiern zu lassen, die von der englischen Oper seit einem Menschenalter vollständig verbannt war und ein musikalisches Ereignis bilden würde, das bestimmt die grösste Anerkennung fände.

A. R.

MAGDEBURG: In der Oper ist von einer gelungenen „Meistersinger"-Aufführung zu berichten, in der Erika Wedekind vom Dresdner Hoftheater die vielbegehrte Partie Evchens sang. Das mag manchem Opernfreund überraschend klingen, und in der Tat trat die Dresdner Nachtigall hier zum überhaupt ersten Male in dieser Rolle auf. Wenn die Künstlerin ihr Zugreifen als Experiment angesehen hat, so muss gesagt werden, dass es vollständig glückte. Ihre silberhelle Stimme tönte zum Verwundern kräftig in die Polyphonie des Orchesters hinein (unter J. Göllrich war es ganz wagnerisch-ausgezeichnet); das Quintett führte sie mit einem künstlerischen Mut und einem Glöckchenklang ihres Organs an, der wahrscheinlich auch von der grösseren Dresdner Bühne herab seiner Wirkung sicher sein wird. Ein Schimmer von der Glückseligkeit eines „lieben Kindes" fiel auf die Partie, den man vergeblich sucht, wenn 6 Fuss lange Heroinen dem Junker Stolzing in die Arme fliegen, und ich glaube fest, dass seinerzeit die Mallinger, das erste Evchen, zum Entzücken Wagners gerade diesen Zug anmutig zu verkörpern wusste. Sonst steht unsere Bühne unter den anstrengenden Vorbereitungen zur „Salome"-Aufführung, die auf den Spielplan sehr drücken und anderen wichtigen Novitäten Luft und Licht nehmen. Max Hasse

MANNHEIM: Noch im alten Kalenderjahre wurde der zweite „Ring"-Zyklus beendigt, nicht ganz so künstlerisch vollendet als der erste. Neueinstudierte Opern erscheinen spärlich auf dem Spielplan, eine davon war „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. Madame Cahier gastierte als Dalila und danach als Carmen mit gleich grossem Erfolg; sie ist eine geistvolle und vornehm gestaltende Darstellerin, dazu eine gediegene Gesangskünstlerin. Als Elsa ersang sich Ellen Rowino aus Plauen ein Engagement für das jugendlich dramatische Fach, das durch den Weggang des Frl. Schöne frei wird. Die Intendanz griff hier zu rasch zu, die resonanzlose Stimme wird auf die Dauer nicht befriedigen, und das sehr verständige Spiel kann für dieses Manko keinen Ersatz bieten. Unter den „Gekündigten" befindet sich leider auch Frau Hildebrand-Linkenbach, die als Violetta, Mignon und Margarete in letzter Zeit wieder glänzend sang und spielte, so dass ihr Scheiden für unsere Bühne einen herben Verlust bedeutet. Als Novität steht der oft verschobene „Falstaff" Verdi's vor der Pforte. Quantitativ und qualitativ ungenügend erweist sich in diesem Jahre der Männerchor des „Hof- und Nationaltheaters", der jetzt ganze 23 Stimmen zählt und dringend einer Verjüngung und Verstärkung bedarf.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Neu einstudiert ging auf unserer Hofbühne „Bastien und Bastienne", des zwölfjährigen Mozart liebenswürdiges Singspielchen, wieder einmal in Szene; man hatte ihm einen recht schäferlich aufgeputzten, elegant stilisierten Rahmen gegeben, was für meinen Geschmack dem harmlosen Spiel einen zu spielerischen Zuschnitt verlieh. Und warum man den braven Bastien zu einem Hosenröllchen degradierte und Sopran singen liess, dafür vermag ich Gründe nicht anzugeben. Auch sonst hatte man einige starke Eingriffe in den musikalischen Teil vorgenommen; aber le beau reste kam unter Hugo Röhrs Leitung sehr zart und klangschön heraus, und Frl. Tordek als Bastien, Frl. Gehrer (Bastienne) und Herr Gillmann als Colas spielten und sangen mit viel Grazie und Humor. Der lustigen Kleinigkeit folgte der ebenfalls lange nicht mehr gegebene „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius in der Mottischen Fassung und mit Mottl als Dirigent. Herr Bender als Barbier erreichte im ganzen nicht die einst so köstliche Meisterleistung Guras in dieser Rolle, aber auch er hat übersus glückliche Momente, so in seinem Gesang an Margiana. Walter als Nureddin, Hofmüller (Kadi), Bauberger als Kalif, Frl. Höfer (Bostana) und Frl. Fassbender (Margiana) bildeten ein sehr gutes Ensemble. Mottl leitete die Aufführung mit Feuer und Hingebung. Zu seiner Entlastung scheint unser neuer Kapellmeister Fritz Cortolezis bestimmt zu sein; er trat bereits zweimal in der „Salome" vor das Publikum und bewährte sich dabei als durchaus sicherer, energischer und temperamentvoller Dirigent.

Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: „Salome" kommt hier am 22. Januar zur Erstaufführung — zu spät für diesen Bericht — mit Olive Fremstad in der Titelrolle, Marion Weed als Herodias, Burrian als Herodes, Van Rooy als Jochanaan, Dippel als Narraboth, Reiss als erster Jude. Conried hat diese Aufführung zu seinem „annual benefit" bestimmt; er wird wohl seine 80000 Mk. dabei verdienen. Alle Preise sind verdoppelt, was man sich gern gefallen lässt, schon deswegen, weil es vor der Oper ein Konzert gibt, in dem alle die übrigen Mitglieder der Metropolitan Opera Company auftreten (Sembrich, Farrar, Eames, Cavalieri, Alten, Caruso, Plançon, Burgstaller, Goritz usw.). Hertz dirigiert; er ist hier sehr beliebt, besonders als Wagnerdirigent. Übrigens ist Wagner diesmal auffallend vernachlässigt, teilweise weil wir durch die Abwesenheit der Ternina, Morena

und Nordica keine erstklassige Brünnhilde haben. In einigen Wochen wird Johanna Gadski hier sein, auch Ernestine Schumann-Heink; dann wird das versäumte nachgeholt. — Es gereicht uns zur Ehre, dass „Hänsel und Gretel" so populär ist; Bella Alten ist eine reizende Gretel, und die Homer stellt eine Hexe dar, bei der sogar Siegfried das Gruseln gelernt hätte. Als Siegfried hat Burrian sehr gefallen; um aber hier so populär zu werden wie Knote, muss er auch sanft singen lernen; Knote hat es hier gelernt, von Caruso, und wird jetzt darob in München gelobt. — Hammerstein hat jetzt die Melba, und macht mit ihr volle Häuser, besonders wenn, wie im „Rigoletto", Bonci und Renaud auch dabei sind. Henry T. Finck

POSEN: In der Oper ausser den üblichen Repertoirewerken als örtliche Neuheit „A basso porto" und „Lustige Witwe". A. Huch

ROSTOCK: Unter unserem neuen Bühnenleiter Schaper nahm die Oper alsbald die hochsinnige Tradition Richard Hagens wieder auf. Dank den Leitern der Aufführungen, Kapellmeister Becker und Regisseur Ellert erscheinen die Wagnerschen Werke wieder vollständig und stilgemäss. Mit einer guten „Walküren"-Aufführung begann die Spielzeit; im Dezember wurde der „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung hier neu eingeführt. Die sorgsame Inszenierung verlieh dieser Fassung auch auf unsrer kleinen Bühne grosse Wirkung. Weiter folgten „Lohengrin" und „Holländer", und als Hauptereignis steht der erste „Tristan" für den Schluss der Spielzeit in Aussicht. Die „Königskinder" von Humperdinck-Rosmer erfuhren eine gute Wiedergabe. Als „Carmen" gastierte zweimal Thea Doré. Im übrigen bewegte sich der Spielplan im gewohnten Geleise. Prof. Dr. Wolfgang Golther

SCHWERIN: Aus langjährigem Schlaf wurde einmal wieder Glucks „Orpheus und Eurydike" erweckt, denn zur Darstellung der Titelrolle ist in Florence Wickham eine Altistin vorhanden, deren umfangreiches und voluminöses Organ alle gesangstechnischen Forderungen zu lösen vermag und deren Temperament auch für das Schauspielerische ein Gleiches an Wert einsetzt. Auf dem Gebiete der heiteren Oper waren die Aufführungen „Der Wildschütz" und „Zauberflöte" bemerkenswerte Erscheinungen. Die flotte Wiedergabe der „Lustigen Weiber" war schon auf den Faschingston gestimmt. Frida Hempels Frau Fluth war von graziöser Pikanterie, ihre Koloraturen dienten dem Übermut und der harmlosen Intrige zu einem besonderen, charakteristischen Schmuck. Fr. Sothmann

ST. PETERSBURG: Die erste Vorstellung der komisch-phantastischen Oper „Tscherewitzski" von Tschaikowsky hat endlich auf der Bühne der Hofoper stattgefunden. Das Werk sollte schon längst aufgeführt werden; die umfassenden Vorbereitungen wurden durch die Krankheit des ersten Kapellmeisters Ed. Naprawnik unterbrochen. Die Aufführung erregte grosses Interesse in der Musikwelt, fand aber wenig Anklang beim Publikum. Bernhard Wendel

STETTIN: Ein beinahe tragisches Schicksal ereilte die bereits nach zwei Monaten zum Rücktritt gezwungene Direktion Lange. Sie hat unsere Oper auf einen nie dagewesenen Höhenstand erhoben. Man denke: ein verschwenderisch zahlreiches und gutes Personal, abgetrennte Operette, ständiges Ballet und ein Hagel von Neuheiten. Freilich machten diese massenhaften Neuheiten sich gegenseitig tot, wie denn überhaupt aus der ganzen Anordnung eher ein nervöses Gehen aufs Ganze als ein planmässiges Aufbauen sprach. Bei der Gesinnungslosigkeit des Publikums konnte denn auch der Erfolg (wirtschaftlicher Ruin) nicht ausbleiben. Indessen hat die folgende Direktion Illing den hohen Flug bisher fortsetzen können. Die „Salome" in Stettin! Das Unglaubliche ward Wirklichkeit. Und es gab sogar zahlreiche und gute Aufführungen. Kapellmeister Mörikes das Partiturdickicht zu lichten trachtende Leitung und Agnes Klewes wohltuend idealisierende Kreirung der Titelrolle ragten hervor. Neben der Sensation hatten Puccini's „Bohême", Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen", der protzig armseilige „Roland von Berlin" und noch vieles andere für Stettin den Reiz des Neuen. Wir leben jetzt einmal aus dem Vollen.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Als Novität erschien die Puccini'sche „Bohême", das Urbild von Charpentier's „Louise", liebenswürdig in lyrischer Kleinmalerei, abgeschmackt im platten Alltagsrezitativ, und roh in gewissen tonmalerischen Exzessen, besonders den ordinären Quintenfolgen. Doch lags dem Kapellmeister Gorter besser als die zarte Märchenpoesie des „Lobetanz", der er in rauher Hast den Schmetterlingsstaub von den Flügeln wischt. — Als Operette hätte man wohl besseres finden können, als die Pseudo-Strausssche Plattitüde „Wiener Blut". Das bewies ein französisches Operettengastspiel (wiewohl es ausser einem pikanten Frl. Delormes nur Mittelmässigkeiten aufwies) mit Lecocq's reizendem „Petit Duc", weniger mit den etwas zirkusmässigen „Saltimbanques" von L. Ganne. Grosse Eindrücke hinterliess d'Albert's „Tiefland", von einigen Längen, einigen monotonen Motivwiederholungen und ein paar operettenhaften Einschlägen abgesehen eines der gehaltvollsten modernen Musikdramen (der Mord zum Schluss würde besser hinter die Scene verlegt); die Aufführung unter Fried mit Wilke und Hertha Pfeilschneider in den Hauptrollen war vortrefflich. — Saint-Saëns' „Samson" gab Gelegenheit, unsere ausgezeichnete Mezzosopranistin Agnes Herrmann in einer ihrer Glanzrollen zu bewundern. — Den Rest der Spielzeit soll, in zehn Vorstellungen, eine zyklische Übersicht der deutschen komischen Oper füllen, wobei leider die älteste Periode etwas zu reich bedacht ist. Werke wie Hillers „Jagd" und Haydns „Apotheker" mögen dem Musikhistoriker von Interesse sein, wirken von der Bühne herab aber nur noch langweilig, zumal in so unsauberer Wiedergabe, wie das zweite.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Die letzte Spielzeit im alten, Ende Februar dem Abbruch anheimfallenden Hause, war hauptsächlich Wagner gewidmet. Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und die Meistersinger gaben unseren Hauptdarstellern Gelegenheit, sich vor ausverkauften Häusern in ihren Glanzrollen zu zeigen. Eine besondere Tat vollbrachte Krzyzanowski, der in geradezu

souveräner Weise die „Meistersinger" auswendig dirigierte. Nicht endenwollender jubelnder Beifall wurde ihm sowie den Mitwirkenden gezollt. — Ein Gastspiel von Frau Metzger-Froitzheim als Carmen hinterliess keinen besonders günstigen Eindruck. — Als letzte Oper geht Cornelius' köstlicher „Barbier von Bagdad" (1858 zum erstenmal in Weimar unter Liszt's Leitung aufgeführt) mit unserem vortrefflichen Gmür als geschwätzigem Alten in Szene. Bis zur Eröffnung des neuen Theaters (Anfang Dezember) werden die Vorstellungen in interimistischer Weise im Tivoli, das den stolzen Namen „Residenz-Theater" führt, fortgesetzt. Grössere Opern sind der beschränkten Raumverhältnisse halber nicht möglich. Carl Rorich

KONZERT

AUGSBURG: Das hiesige Konzertleben konzentriert sich in der Hauptsache in den Veranstaltungen des Oratorienvereins und der Musikschule. Beide Institute bestreiten ihr Pensum von je acht Konzerten teils aus eigener Kraft, teils durch Engagement namhafter Solisten, sowie Kammermusikvereinigungen. Ausserdem wird in den letzten Jahren regelmässig als grösster Apparat das Kaimorchester aus dem benachbarten München zweimal erwartet. Unter der Flagge des Oratorienvereins eröffnete genannte Orchesterkorporation Mitte Oktober die Konzertsaison mit einer sehr subtil ausgearbeiteten, aber wenig grosszügigen Wiedergabe der Eroika. Um so mehr zündete die hervorragend schwungvolle Reproduktion des Vorspiels und Liebestods aus „Tristan und Isolde" und des „Don Juan" von Richard Strauss. Bei beiden Werken dokumentierte sich Georg Schneevoigt als impulsiv empfindender Orchesterleiter. Strauss' geniales Werk übte eine bedeutende Wirkung aus. Zur Feier seines vierzigjährigen Bestehens brachte der Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten Prof. W. Weber Händels „Messias" in der Chrysanderschen Bearbeitung in vortrefflich abgerundeter Aufführung zu Gehör. Als Solisten wirkten Dr. Felix und Adrienne von Kraus und Johanna Dietz hervorragend mit. Der Tenorist Jungblut ergänzte das Quartett in noch nicht ebenbürtiger Weise. Im dritten vom Oratorienverein gebotenen Konzert riss das Böhmische Streichquartett durch sein geniales und ideales Musizieren zu begeisterten Beifallskundgebungen hin. — Das Städtische Orchester, verstärkt durch Mitglieder der Münchener Hofkapelle, feierte ebenfalls sein vierzigjähriges Jubiläum durch ein Festkonzert, dessen Leitung dem ersten Kapellmeister des Stadttheaters Rudolf Gross anvertraut war, der sich bei dieser Gelegenheit u. a. mit der Wiedergabe der „Préludes" von Liszt und der Ouvertüre „1812" von Tschaikowsky als umsichtiger Konzertdirigent bewährte und sich sowie dem Orchester einen erfreulichen künstlerischen Erfolg errang. Die mitwirkende amerikanische Sängerin Mrs. Ratisbon konnte als verblasster Stern weiter kein Interesse erwecken. — Die Musikschule widmete ihr erstes Konzert dem Andenken Schumanns. Bertha Griesmer, die Herren Hollenberg, Horejsi und Deppe, Lehrkräfte der Anstalt, bestritten den instrumentalen Teil, Clara Rahn (München) mit ansprechenden Liedervorträgen den vokalen. Einen schönen Erfolg erzielte im zweiten Konzert die „Deutsche Vereinigung für alte Musik" aus München, die in vortrefflichem Solo- und Ensemblespiel alte Meisterwerke zum Vortrag brachte. Das dritte Konzert bot Klaviervorträge von O. Hollenberg, der Liszts h-moll Sonate u. a. spielte, und Soli des jugendlichen Cellovirtuosen Reinhold Schaad aus Stuttgart, der als Techniker und warm empfindender Musiker gleichmässig Hervorragendes leistete. In einem weiteren Konzert produzierte sich das Streichquartett der Musikschule mit Beethovenschen Werken; ausserdem hatte Emil Prelasig Gelegenheit, sich als Geiger mit schönem Ton und solider Technik zu präsentieren. — Ein Konzert der Liedertafel war wegen der süddeutschen Erstaufführung des „Bardengesang" für Männerchor und grosses Orchester von Richard Strauss von Interesse. Zu dem durchaus stimmungslosen Wortgefasel des Klopstockschen Textes wollte dem Komponisten auch nicht mehr als eine interessante Gelegenheitsmusik gelingen. — Die ausgezeichneten Virtuosen Sapellnikoff und Barjansky (Cello) fanden mit ihren Vorträgen begeisterte Zustimmung von etwa drei Dutzend Zuhörern. Es ist nicht dringend genug davon abzuraten, hier auf eigenes Risiko zu konzertieren. — M. Enrico Bossi erfreute durch ein Orgelkonzert, dessen abwechslungsreiches Programm den italienischen Künstler als vollkommenen, feinsinnigen Beherrscher der Orgel erkennen liess. Otto Hollenberg

BARMEN: Der „Allgemeine Konzertverein-Volkschor" brachte in seinem ersten dieswinterlichen Stadthallen - Abonnementskonzert unter Hopfes Leitung die „Jahreszeiten" von Haydn mit den Solisten Emilie Herzog, Richard Fischer und Josef Loritz zu vollendeter Wiedergabe. Im zweiten Konzert brillierte neben dem Orchester, das die Berlioz'sche „Ouvertüre zu Benvenuto Cellini", Liszts „Hungaria" und Lachners „e-moll Orchestersuite" tadellos interpretierte, als Solist Ernst von Dohnányi, der in dem G-dur Konzert von Mozart und zwei Kompositionen von Beethoven durch sein technisch vollendetes Spiel und vornehme Vortragsweise die Konzertbesucher zu begeistern verstand. Im dritten Konzert erfuhr der Händelsche „Messias" mit den Solisten Marcella Pregi, Luise Geller-Wolter, John Coates und de la Cruz-Frölich eine wirkungsvolle Aufführung, während im vierten Felix Berber besonders durch die vollendete Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzerts, sowie zweier Soli von Tschaikowsky und Saint-Saëns sich als Meister auf der Violine erwies. — Das erste Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft brachte unter Stroncks Leitung eine glanzvolle Aufführung des „Odysseus" von Bruch, deren Faktoren neben dem Singverein und dem Orchester die Solisten Hedwig Fleischhauer, Maria Philippi, E. Berk, Richard Breitenfeld und Hermann Hösterei waren. Auf dem Programm des zweiten Konzerts standen neben Schumanns „Manfred - Ouvertüre" das b-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky, bei dessen Wiedergabe sich der Solist Lütschg durch

kraftvolle Technik und wirkungsvolle Phrasierung reichen Beifall erwarb, der Chor aber sich durch die prächtige Wiedergabe von Brahms' „Nänie" auszeichnete. Im dritten Konzert erfuhr der „Messias" von Händel mit den Solisten Anna Kappel, Luise Geiler-Wolter, Ludwig Hess, Th. Hess van der Wyk und Ewald Plockenhaus eine geradezu vollendete Wiedergabe. — Ausserdem brachten die von Ellen Saatweber-Schlieper veranstalteten vier Soireen mit den Solisten Messchaert und Siewert, Adele Münz und Marteau, Bram-Eldering und Hekking, Alexander Kosman und Tilly Cahnbley-Hinken eine grössere Anzahl von teils klassischen, teils neueren Kompositionen zu so tadelloser Aufführung, dass diese Veranstaltungen mit zu den beliebtesten Musikdarbietungen in hiesiger Stadt zählen. — Goldene Äpfel in silbernen Schalen boten wiederum die von dem Barmer Streichquartett anberaumten drei Kammermusik-Abende der Herren Körner, Piper, Siewert und Schmidt, die unter Mitwirkung von Therese Pott, Richard Mühlfeld und Ellen Saatweber-Schlieper nur das Gediegenste in edelster Form zur Darbietung brachten. Heinrich Hanselmann

BASEL: Die Programme der letzten Symphoniekonzerte brachten die erstmalige Aufführung der vierten Symphonie von Bruckner, sowie als Allerneuestes die Orchester-Serenade in G-dur von Reger, der im Gegensatze zur Sinfonietta, die im vorigen Winter unsere Konzertbesucher verstimmte, eine freundliche Aufnahme zuteil wurde. Ausser diesen Werken darf eine vorzügliche Wiedergabe der Faustsymphonie von Liszt, die Kapellmeister Suter zu voller Wirkung brachte, besonders hervorgehoben werden. Als Solisten wirkten u. a. der Violinist Hubermann, die Pianisten Raoul Pugno und Rudolf Ganz, sowie Ludwig Hess mit, der uns die Bekanntschaft mit einigen Liedern mit Orchester von Hausegger unter des Komponisten Leitung vermittelte. Zu einem sehr eindrucksvollen Ereignis gestaltete sich ferner die Aufführung des Requiems von Berlioz durch den Gesangverein in unserm stimmungsvollen Münster.
Dr. H. Stumm

BERLIN: An der Spitze des Sternschen Gesangvereins brachte Oskar Fried die Graner Festmesse von Liszt und Beethovens Neunte. Das erstgenannte Werk ist in Berlin vor Jahren nur einmal, und zwar recht unvollkommen, aufgeführt worden, deshalb kann man es dem Dirigenten als Verdienst anrechnen, es aufs Programm gesetzt zu haben, zumal die Messe sehr sorgfältig einstudiert, auch für gute Besetzung der Soli (Tilly Cahnbley-Hinken und Else Schünemann im Sopran und Alt, Ludwig Hess und Joh. Messchaert im Tenor und Bass) Sorge getroffen war. Durch Liszts poesievolle Ausgestaltung zeigt sich der altkirchliche Messtext in einem ganz neuen festlichen Gewande. Festlich musste die Musik gehalten sein, da sie ausdrücklich zur Einweihung der Kathedrale zu Gran geschaffen wurde. In keinem seiner zahlreichen Werke religiösen Inhalts scheint mir die melodische Erfindung Liszts von solcher Wahrheit der Empfindung, solcher Schönheit des Ausdrucks, wie in dieser Messe, die — man fühlt es mit — der Tondichter mit seinem Herzblut geschrieben hat. — Im Mozartsaal dirigierte Karl Panzner (Bremen) ein Extrakonzert des Haus-Orchesters, dessen Programm Tschaikowsky's e-moll Symphonie, Mendelssohns Violinkonzert (Solist Alfred Wittenberg), den Gesang des Wandrers aus den „Tageszeiten" von Fr. E. Koch (Alexander Heinemann), endlich das Tristan-Vorspiel mit Isoldes Liebestod enthielt. Panzner zeigte sich als ein ausserordentlich gewandter Dirigent, der namentlich die Tristanmusik zu glänzender Wirkung brachte. — Im neuen Dom gab der Königliche Domchor unter Leitung von Hermann Prüfer ein geistliches Konzert. Den Mittelpunkt des Programms bildete die achtstimmige Motette „Fürchte dich nicht" von Sebastian Bach; voran gingen Chorstücke von Orl. di Lasso und Prätorius, nachher folgten auch noch neuere Tonsetzer, wie Radecke, Flügel, A. Becker u. a. Schade, dass die treffliche Leistung der Sängerschar wesentlich beeinträchtigt wird in der Wirkung durch die wenig glückliche Akustik des hohen Kuppelbaues. Sobald die Stimmführung bewegter wird, verwirrt sich der Klang; nur einfacher gehaltene, langsam getragene Harmoniefolgen klingen klar. Reizvoll war in der Bachschen Motette die Wirkung, wenn die Soprane der Knabenstimmen die Choralmelodie in breiterem Ton auf die bewegteren Unterstimmen setzten. Übrigens verdient Flügels Chorstück „Stern, auf den ich schaue" wegen der gediegenen, feinen Ausarbeitung und melodischen Erfindung eine besondere Anerkennung. — Georg Schumann hat mit der Auswahl der Robert Schumannschen Musik zu Goethes Faust für das zweite Abonnementskonzert der Singakademie keinen glücklichen Griff getan. Die beiden ersten Teile des Werkes sind so matt in der Wirkung, weil schwach in der Erfindung, dass der Hörer schon ermüdet und verstimmt ist, wenn der bedeutendere dritte Teil beginnt. Der Chor hat viel mehr zuzuhören als mitzuwirken. Leider war auch der Faust durch van Eweyk schlecht vertreten; der Sänger wusste mit seiner Partie nur wenig anzufangen. Frau Grumbacher de Jong, Tilly Cahnbley-Hinken, Gertrud Labaube im Sopran, Agnes Fridrichowicz und Helene Wigand im Alt, Emil Pinks im Tenor und Hess van der Wyk (Bass) führten ihre Soli brav aus. — Nikisch hatte für das achte Philharmonische Konzert die Lear-Ouvertüre von Berlioz, Liszts A-dur Konzert, die Trauermusik aus der „Götterdämmerung" und die vierte (Romantische) Symphonie (Es-dur) von Bruckner (Verlag: Albert Gutmann in Wien) angesetzt. Mit Genugtuung kann konstatiert werden, dass dank der häufigeren Vorführung der Brucknerschen Werke das Publikum ein festeres, innigeres Verhältnis zu ihnen gewinnt; der Beifall war auch diesmal nach dem glänzenden Finale ehrlich. Mit der Aufführung des Lisztschen A-dur Konzertes hat Alfred Reisenauer eine grossartige, wahrhaft geniale Leistung hingestellt. Selten, vielleicht noch niemals habe ich das interessante Werk nach allen Richtungen hin so vollendet spielen hören; auch die Begleitung des Orchesters unter Nikisch war herrlich. — Gregor Fitelberg dirigierte an seinem zweiten Straussabende das Vorspiel zur Oper „Guntram", den „Don Quixote" und „Tod und Verklärung". Ferner sang Paul

Knüpfer einige Lieder aus früherer und letzter Schaffensperiode des Tondichters, der am Flügel selbst begleitete, mit herrlichem Wohllaut und feinstem Verständnis. Übrigens hätte das Publikum am liebsten Richard Strauss auch seine Orchesterwerke dirigieren sehen, denn so viel Mühe sich auch Herr Fitelberg gab, dem „Don Quixote" war er doch als Dirigent noch nicht gewachsen, besser geriet ihm „Tod und Verklärung". Im Saal herrschte Freude und Enthusiasmus, denn die Verehrer der Strauss'schen Musik hatten sich zahlreich eingefunden. — Der siebente Symphonieabend der Königlichen Kapelle bildete ein Jubiläum: es war das 600ste Konzert des Orchesters, von denen das erste am 14. November 1842 unter Leitung des Kapellmeisters C. W. Henning stattgefunden hatte. Wilhelm Taubert, Mendelssohn, Rob. Radecke, L. Deppe, Josef Sucher, H. Kahl führten in diesen Konzerten den Taktstock, bis 1892 Weingartner die Leitung übernahm. Liszts Tasso, „Aus Italien" von Richard Strauss und Schuberts grosse C-dur Symphonie bildeten den Inhalt des Programms am Jubiläumsabend. Eine so langatmige edle Melodie, wie im ersten Satze seiner symphonischen Phantasie schreibt Strauss heute leider nicht mehr. E. E. Taubert

Das Damenstreichquartett Gabriele Wietrowetz, Martha Drews, Erna Schulz, Eugenie Stoltz brachte Hugo Kauns inhaltreiches, nur aus zwei Sätzen bestehendes Quartett op. 40 vortrefflich zur Aufführung; besonders wirkungsvoll erwies sich der trauermarschartige langsame Satz mit seinem auch als Schluss verwandten tiefinnerlichen, gleichsam verklärenden Zwischensatz. — Alexander Sebald trug in seinem Konzert mit dem philharmonischen Orchester die hier bis zum Überdruss gespielten Violin-Konzerte von Mozart (in A) und Beethoven vor. — Pablo de Sarasate spielte mit dem vortrefflichen Pianisten Carlos Sobrino Goldmarks farbenreiche E-dur Suite und Schumanns a-moll Sonate, war aber erst in seinem Element, als er zu Virtuosenstückchen überging. — Ein hoher Genuss war der Liederabend von Clara Erler, an dem Alfred Schmidt-Badekow einige Klavierstücke vortrug, während die Begleitung vortrefflich von Coenraad V. Boos ausgeführt wurde. Technisch Vollendeteres bietet kaum eine andere Sängerin; eine Meisterleistung war z. B. das reizende Koloratur-Pastorale von Carey (1770); sehr ausdrucksvoll und warmblütig sang Frl. Erler u. a. Brahmssche Lieder. — Recht Tüchtiges leistet der von Georg Bloch geleitete Gesangverein, dem nur bessere Alt- und Tenorstimmen zu wünschen wären. Die mitwirkende Altistin Toni Daeglau hatte besonders mit Liedern von E. E. Taubert (korsisches Wiegenlied) Erfolg; ausserdem unterstützte Heinz Beyer den Blochschen Verein durch wohlgelungene Violoncellvorträge. Wilhelm Altmann

Es ist ein kritisches Erbübel, das Schlechte zwar zu tadeln, das Gute aber nicht zu loben. Hat „man" am musikalischen Ausdruck nichts auszusetzen, so hält „man" sich an die Sünden der Technik. Komisch ist es dabei zu sehen, wie die kritischen Leisetreter und braven Parteigänger abwechselnd sich bald an die eine, bald an die andere Schwäche halten und von einem Vorurteil ins andere taumeln. So schwankt die Meinung wie ein Börsenpapier. Das Gefühl für den inneren Masstab und den Wert der Reproduktive scheint den Meisten völlig abhanden gekommen zu sein. So weit hätten es die Virtuosen und Automobilisten, die uns unsere Kunst verschandeln, bereits gebracht. Letzthin erliegt Conrad Ansorge dem Modegeschmack. Da muss man nun offen bekennen, dass dieser Künstler denn doch ein ganz eminenter Könner ist, was den geistigen Gehalt seines Beethoven anbetrifft. Gewiss, die ersten Sonaten waren unruhig und technisch vielleicht hier und da nicht „virtuos" genug. Aber darauf, dächte ich, käme es doch wahrhaftig nicht an. Ich frage: wen hätten wir ausser d'Albert denn noch, der ihm als Spieler von gleicher Bildkraft und Grösse der Konzeption an die Seite gesetzt werden könnte? Wer macht ihm z. B. die grosse Triller-Kulmination am Schluss von op. 109 noch nach? Wer wüsste op. 2 (ein echter Ansorge) mit solcher Grazie und Feinheit zu behandeln oder die „Mondscheinsonate" mit gleicher Reinheit der künstlerischen Gesinnung und in solch edelster Formgebung zu verkörpern und abzutönen? Es wurde jüngst dreimal op. 111 gespielt, und es war kein Zweifel, dass Ansorges Leistung, was Wurf und Grösse der Linienführung anbetrifft, weitaus die beste war. — Von Marie Panthès hörte ich das cis-moll Scherzo und einige Etüden von Chopin, nicht gerade einwandfrei. Es bleibt zu bedauern, dass sie noch immer nicht ihre schrankenlose Individualität in ruhigere Bahnen zu lenken versteht und ihre Gefühlsausbrüche zu dämmen weiss. Ihr Spiel ist nach wie vor unstet und bizarr und trotz mancher genialer Einzelheiten zu übertrieben abschattiert und zu nervös, um uns einen reinen Genuss zu bereiten. Das Kunstwerk verlangt nicht nur individuelles Erleben, sondern zunächst ein Mass der Kräfte und eine ruhige Formgebung. Vor allem sollte sie ihr Kraftspiel ein wenig den akustischen Verhältnissen des Bechstein-Saales anpassen. R. M. Breithaupt

Einen Brahms-Abend veranstaltete Julia Hochstadter. Mit mittelgrossem, tüchtig geschultem Sopran sang sie verständig empfindend, ohne jedoch den Inhalt voll zu erschöpfen. Hans Hielscher sollte etwas für sich tun. Er besitzt einen tenorartigen hohen Bariton, weiss ihn aber nicht zu gebrauchen, singt häufig unrein und rauh, die Tongebung ist kehlig, geschmacklos, in der Höhe gequetscht. Er ist temperamentvoll begabt. Unter künstlerischer Anleitung könnte er sich zu einem guten Bühnensänger entwickeln. Intelligent brachte Anni Bremer moderne Lieder, meistens Berliner Komponisten, zum Vortrage. Schade, dass ein leichter Schleier den hübschen Alt nicht genügend glänzen lässt. Toni Daeglaus von Natur klangvoller Alt kommt infolge schlechter Methode nicht zur Geltung. Die Aussprache ist deutlich. Mit sehr winzigem, mitunter kaum hörbarem Sopran bot Thea Dora Reicher-Pusch ganz niedliche Dilettantenleistungen für intimsten Hausgebrauch. Vor allen Dingen sind

Sprechübungen zu empfehlen. Durch grossen Umfang, schöne, weiche Tiefe und gute Höhe zeichnet sich der Sopran von Helene Pöx aus. Aber alles klingt leblos, kindlich, Temperament und Vortrag fehlen gänzlich. Die Stimme steht auch nicht fest, es ist ein ewiges Detonieren. — Recht geläufig, aber monoton spielt Else Gipser Klavier. Ihre physische Kraft ist ausserdem nicht ausreichend, um dem Orchester stand halten zu können. Den Vorträgen für zwei Klaviere von Hans Hermanns und Marie Hermanns-Stibbe fehlte es an Durchsichtigkeit, sie erinnerten zu stark an das Konservatorium, ein freies, künstlerisches Element machte sich nicht bemerkbar. In dem jungen Amerikaner Robert Adams-Buell lernte man ein beachtenswertes Talent kennen, dessen voller Entwickelung mit Interesse entgegengesehen werden darf. Die Technik ist schon jetzt bedeutend, der Vortrag selbständig und subjektiv, der Anschlag nuancenreich. Hingegen hatte sich Florence Williams mit der Wanderer-Phantasie eine bei weitem zu schwierige Aufgabe gestellt. Die Technik ist ziemlich gut vorgeschritten, aber nichts verrät ein geistiges Eindringen in den Gehalt des Werkes. Myrtle Elvyn verfügt über leichte und glänzende Technik, bietet aber vorläufig nur äusserliches Virtuosentum. Jegliche Empfindung schlummert noch in ihr.

Arthur Laser

Mit schönem Erfolg trat Anton Sistermans für eine Anzahl Lieder von Erich J. Wolff ein, der am Klavier trefflich begleitete. In einer Zeit, wo der Mangel „absoluter Eigenart" vielfach ein Vorwurf und Anlass wird, ein ernstes Streben kurzerhand abzutun, möchte ich das relativ Gute, Gelungene und den anerkannten Durchschnitt oft Überragende der meisten Kinder der Wolffschen Muse gern und sympathisierend hervorheben. „Andacht", „Im Kahn", „Felsenstimmen", „Selig mit blutendem Herzen" und „Harfe" erschienen mir als sehr beachtenswert, und ist in den anderen zum Vortrage gebrachten, vorwiegend melodisch gehaltenen Liedern aus op. 11, 12, 13, 8 und 9 auch nicht alles gleichwertig, so sticht doch überall der Sinn für positiv-musikalische Gedanken, gute Deklamation, richtigen Stimmungsausdruck, vornehme technische Mittel und nicht zum wenigsten die Wahl guter Texte in die Augen. Man wird in jedem Falle der Weiterentwickiung Wolffs grosses Interesse entgegenbringen dürfen. Nicht so sehr derjenigen Richard Wintzers, der sich in einem eigenen Kompositionsabend aber immerhin als besonders auf dem Gebiete schlichter, volkstümlicher Melodik schön begabt erwies. Nicht so gut schnitt er nach der schwereren, ernsteren Seite hin ab. Der Name Gustav Beyer aber ist nur als Beispiel zu nennen, wie blind manchmal schöpferisches und technisches Unvermögen im „Wahne" befangen ist ... Georg Gundlachs Klavierabend hätte regeren Besuch verdient. Ohne ein Grosser zu sein, übertrifft er doch gar viele, die prätentiöser auftreten, an technisch zuverlässigem und musikalisch „anständigem" Spiel. Geböte er über etwas mehr Wärme und Temperament, würde sein Spiel noch gewinnen. Sauber, technisch fertig und musikalisch angemessen trug auch Marie Bergwein die Konzerte No. 1 von Brahms, C-dur von Mozart und No. 1 von E. Sauer vor. Vorerst scheint ihr das Tiefgründigere weniger zu liegen als das Glänzendere. Carola Lorey-Mikorey gebietet hingegen wohl über Temperament, keineswegs aber vorläufig über genügende Sicherheit und Gestaltungskraft. Das ist zumeist alles zu grob und auch oft sehr unsauber. Der Bassist Josef Schlembach erfreute mehr. Vokalisation und Vortrag sind bei ihm noch verbesserungsfähig. Die Stimme aber ist von gutem Klange und wird technisch angemessen behandelt.

Alfred Schattmann

BRAUNSCHWEIG: Direktor Wegmann hatte für das fünfte populäre Konzert Frau Bellwidt-Frankfurt a. M. (Gesang), Frl. Hoffmann (Klavier), eine talentvolle Lehrerin seines Konservatoriums, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, und Alexander Sebald-Berlin gewonnen. M. Oberdörffer-Leipzig gab einen Liederabend, ohne jedoch tieferes Interesse mit seinen Gaben zu erwecken.

Ernst Stier

BRESLAU: Mit seinen Symphonieen konnte Gustav Mahler hier nicht durchdringen. Seine „Vier Gesänge mit Orchesterbegleitung" haben den Bann gebrochen. „Der Schildwache Nachtlied", „Des Antonius von Padua Fischpredigt", „Das irdische Leben" und „Ich bin der Welt abhanden gekommen", die alle mit erstaunlicher Sicherheit gestaltet sind, haben ausserordentlich gefallen. Die vier Lieder sind in jeder Beziehung geistiges Eigentum ihres Autors und namentlich in der Instrumentation von einer entzückenden Originalität. Die „Fischpredigt", die der Hofopernsänger Friedrich Weidemann aus Wien mit köstlichem Realismus vortrug, musste wiederholt werden. Die übrigen Gaben, die uns Dr. Dohrn in den letzten Konzerten des Orchestervereins in durchweg guter Beschaffenheit bot, waren die Pastoralsymphonie, die Symphonie A-dur (Köchel No. 201) von Mozart, Beethovens viertes Klavierkonzert mit Eugen d'Albert und Ouvertüren von Cornelius, Wagner und Schumann. — In einem Kammermusik-Abend spielte Dr. Dohrn mit Mühlfeld die Sonate für Klavier und Klarinette op. 120 No. 2 von Brahms, unser heimisches Quartett (Himmelstoss, Behr, Hermann und Melzer) brachte als Novität ein Streichquartett No. 3 C-dur op. 61 von Dvořák heraus. Blieben noch zu verzeichnen ein wohlgelungenes Konzert des Gesangvereins Breslauer Lehrer unter Paul Fröhlich, ein mit vielem Beifall aufgenommener Volksliederabend des Gesangvereins Breslauer Lehrerinnen (Musikdirektor Dercks), ein Konzert des mit den feinsten Vortragsnüancen arbeitenden Plüddemannschen Frauenchores (Paul Plüddemann) und ein gross angelegtes Konzert des Singvereins (Willy Pieper). In dem zuletzt erwähnten Konzert wurde u. a. „Der Hagestolz" von Arnold Mendelssohn und eine Symphonie No. 1 d-moll op. 42 für Orgel und Orchester von Guilmant (Orgel Albert Holze), beide mit gutem Erfolge aufgeführt. Von einheimischen Künstlern taten sich in der letzten Zeit besonders hervor Max Auerbach (Klavier) und Konzertmeister Reitz, der aus einem erstaunlichen Gedächtnis und mit schönem Tone fast alle bedeutenderen Violinkonzerte alter und neuer Zeit nacheinander gespielt hat.

J. Schink

BRÜNN: Die Konzertsaison hat uns bis jetzt viel Interessantes beschert. Die Philharmoniker brachten u. a. Gustav Mahlers D-dur-Symphonie unter der Leitung des Komponisten in geradezu vollendeter Weise zum Vortrag. In einem Konzert des Musikvereins gelangte „Rustans Traum", eine Zwischenaktsmusik aus der Oper „Der Traum ein Leben" des hiesigen Komponisten J. G. Mraczek zur Erstaufführung, ein farbensattes phantasievolles Tonstück, das erfreuliche Fortschritte des Komponisten seit seiner ersten Oper „Der gläserne Pantoffel" bekundet. Den Manen Schumanns widmete der Musikverein eine Aufführung von „Das Paradies und die Peri" (Soli die Damen Lucie Weidt, Windholz, Zuska und Herr Maikl). Herr Öhn, der neue Chormeister des Männergesangvereins, zeigte sich in einem Orchesterkonzert auch grösseren Aufgaben gewachsen, und der Gesangverein „Liederborn" veranstaltete zu Ehren des Komponisten Heinrich Fiby einen „Fibyabend". In einem Konzert des Quartetts Mraczek erwies sich der Komponist Wilhelm von Waldstein, dessen Oper „Tonietta" am hiesigen Theater zur Aufführung gelangen wird, als feinfühliger Pianist. Ferner bekamen wir zu hören Dohnányi, Hubermann, Burmester, Kubelik, Vivien Chartres, Marianne Wentzlitzke, Paul Weingarten, Leo Slezak, das Brüsseler Streichquartett und das Soldat-Röger-Quartett. Sieghert Ehrenstein

BUDAPEST: Die musikalische Hochflut dringt immer weiter nach dem Osten, und wir nähern uns immer mehr den Konzertunmöglichkeiten deutscher Kunstzentren. Die sechshundert Konzerte der Berliner Saison scheinen ebensowenig einem Kulturbedürfnis zu entsprechen als die hundertfünfzig, denen wir in Budapest im Laufe von sechs Monaten beiwohnen sollen. Für den Referenten bleibt es freilich einerlei, ob ihm ein Geigerlein oder zwei Sängerinnen den Abend verderben. Die jüngsten Wochen brachten uns immerhin viel des Hörenswerten. So einige, mit gefälligem Programm gefügte Konzerte der Philharmoniker, die nur in der Auswahl ihrer Novitäten nicht den Geschmack des Publikums zu treffen vermögen. Vincent d'Indy's ultrastraussisch geistreichelndes Tonsymbolmosaik „Ein Tag im Gebirge" wurde einfach ausgelacht. Und die Kinder sagten die Wahrheit. Besser gefiel die „Dithyrambe" von Vavrinecz, und stürmischen Beifall fand die genial konzipierte „Ungarische Serenade" von Leo Weiner. — Von Orchesterkonzerten verdienen noch die „Symphonische Matinee" des höchst energischen Professors Ladislaus Kun und die hundertste Zöglingsaufführung gelobt zu werden, die der hochverdiente Direktor des Nationalkonservatoriums kgl. Rat Alvei Gobbi jüngst mit seiner jugendlichen Körperschaft veranstaltete. — An kammermusikalischer Anregung haben wir keinen Mangel. Ausser dem Quartett Kemény-Schiffer (bei denen ein Klaviertrio von Szerémy) und der populären Vereinigung Grünfeld-Bürger (bei denen das Flötenquintett von Brandt-Buys höflich abgelehnt wurde) hatten wir wiederholt auch die „Böhmen" und die „Brüsseler" zu Gaste und sind, wie alle Welt, zu der Erkenntnis gelangt, dass bei aller Anerkennung der seltenen Künstlerschaft der „Böhmen" dem „Brüsseler Streichquartett" die Palme zu reichen sei. Und als ob man an der modernen französischen Musik gut machen wollte, was man Jahrzehnte hindurch unterlassen, erscheint eine immer grössere Zahl französischer Tondichtungen im Konzertsaal. Die Böhmen machten uns mit César Franck's Klavierquintett in f-moll bekannt, (am Klavier: Frau Dr. Michael Adler), die Brüsseler brachten Claude Debussy's in seiner abstossenden Liebenswürdigkeit empörend bewunderungswürdiges g-moll-Quartett zur Reprise. — Von pianistischen Grössen hörten wir Emil Sauer, Ernst v. Dohnányi, der ein wenig enttäuschte, Arnold Székely und die temperamentvolle Klavieramazone Jolanthe Méró, die wir als die „ungarische Menter" endgültig in die Gallerie der Lieblinge eingereiht haben, deren Konzerte auch besucht werden müssen. Im Wettbewerb um die Meisterschaft auf der Geige blieb zwischen Kubelik, Vecsey und Steffi Geyer die anmutige Künstlerin Siegerin. Ehrliches Missfallen erregte ein Liederabend des Wiener Baritonisten Demuth und auch die französische Isolde, Frau Litvinne, fand im Konzertsaal nur geteilte Bewunderung. Dagegen scheint uns zum Preise Alexander Heinemanns, der unser Publikum im Sturm eroberte, und der geistvollen, empfindungstiefen Schwedin Valborg Svärdström kein Lob zu hoch gegriffen. Heinemann brachte in seinem letzten Konzert auch eine Serie interessanter Tondichtungen von Hans Hermann zum Vortrag. Sänger und Komponist — der seinen Interpreten selbst begleitete — wurden in überschwänglicher Weise gefeiert. Dr. Béla Diósy

CHEMNITZ: Hervorhebenswertes der ersten Saisonhälfte: Drei Abonnements- und zehn Symphonie-Konzerte (inkl. eines Wagner- und eines Mozartabends) der Stadtkapelle (Max Pohle). Symphonieen: Tschaikowsky (f-moll), Strauss (Aus Italien), Humperdinck (Maurische Rhapsodie), Bizet (Arlésienne), Schumann (d-moll) und eiserne Bestandnummern von Mozart, Haydn und Beethoven; Ouvertüren: Berlioz (König Lear), Cornelius (Cid), Massenet (Phädra), Chabrier (Gwendoline), Grieg (Im Herbst), Volkmann (Festouvertüre), Schumann (Braut von Messina), Zdenko Fiebich (Karlstein) und Beethoven (Leonore); kleinere Orchestersachen von Kässmayer, Mozart, Mayerhoff. Klavierkonzerte hörten wir durch Frederic Lamond (Liszt Es-dur), Ed. Goll (Mendelssohn g-moll), Marianne Bülz (Beethoven c-moll), Johanna Priber (Liszt A-dur), Martha Schaarschmidt (Mozart A-dur) und Carreño Mutter und Tochter (Chopin e-moll und Sinding Variationen für 2 Klaviere); Violinkonzerte: Jan Kubelik (Saint-Saëns h-moll), Hans Meyer (Bazzini D-dur), Heinr. Bohell (Brahms D-dur); Arien von Saint-Saëns, Haydn, Thomas und Kreutzer sowie Lieder von Weingartner, Wolf, Grieg, Hans Meyer, Cornelius, Strauss, Schubert usw. sangen Helene Staegemann, Elisabeth Uhlmann, Gertrud Fischer, Elsa Wassermann, Berta Asbahr und Melanie Geyer. — Im ersten Lehrergesangvereinskonzert (Pohle) bildeten Hegars „Herz von Douglas" und „Kaiser Karl in der Johannisnacht" den Mittelpunkt. Solisten hierbei und mit Liedern von Schubert, Strauss, Berger, Krug

Waldsee und Lassen waren: Carl Scheidemantel und Felix Senius. — Eigene Abende gaben: Käte Ufert (Lieder verschiedener Richtungen), Alexander Winterberger mit Tochter (eigene Klavier- und Gesangskompositionen) und Martin Oberdörffer (Lieder von Franz, Steinbach, Carissimi, Mayerhoff, Kaun, Stange usw.) in Gemeinschaft mit Heinrich Grass (Klaviersoli von Liszt, Bach und Chopin). — Die beiden Musikvereinskonzerte (Franz Mayerhoff) brachten Bruchs „Odysseus", Tschaikowsky's „Tanzlied" aus „Eugen Onégin", Schuberts „Ständchen" für Altsolo und Frauenchor und Goldmarks „Frühlingshymne" für gemischten Chor, Altsolo und Orchester. Solisten: Arthur van Eweyk, Anna Hartung, Gertrud Fischer, Margarete Loose und Martha Stapelfeldt. — Die geistliche Musik war durch drei interessante Aufführungen vertreten. St. Lucas (Georg Stolz): Vokalwerke des 16.—18. Jahrhunderts; St. Jacobus (Franz Mayerhoff): Motetten von Hassler, Alb. Becker, Bortniansky und Lieder (Susanne Apitz) von Wolf und Winterberger, Symphonie für Orgel und Orchester von Erich Wolf Degner (persönlich) und St. Petrus (Oswald Bemmann): Weihnachtsgesänge, Chöre und Soli (Margarete Loose), sowie Orgelwerke (Bernhard Pfannstiehl). Oskar Hoffmann

DARMSTADT: Robert Schumanns 50jähriger Todestag zeitigte im Dezember noch zwei späte aber würdige Gedenkfeiern. Der Musikverein brachte unter Hofrat de Haans Leitung die „Faust"-Szenen zu eindrucksvoller Wiedergabe, und im Richard Wagnerverein gab Dr. Ludwig Wüllner seinen bekannten Robert Schumann-Liederabend. Ebenfalls im Wagnerverein, der mit seinen 750 Mitgliedern jetzt die weitaus stärkste musikalische Vereinigung unserer Stadt bildet und mehr und mehr „tonangebend" wird, erzielte Ernst von Possart an seinem Goethe-Schiller-Abend mit dem „Eleusischen Fest" in der melodramatischen Bearbeitung von Max Schillings eine besonders tiefe Wirkung; mit der Ausführung des Klavierparts führte sich eine junge hiesige Pianistin, Wilhelmine Heiss, mit viel Glück ein. Höhepunkte der Saison bildeten der — gleichfalls vom Wagnerverein veranstaltete — Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts (Haydns G-dur Quartett op. 17, Smetana's „Aus meinem Leben" und Beethovens Es-dur Quartett op. 127), sowie ein Konzert Willy Burmesters, dessen Popularität bei uns jetzt sogar die Sarasate's zu überflügeln beginnt. Der treffliche Cellist Jean Gérardy, der im vierten Hofmusikkonzert auftrat, enttäuschte diesmal etwas. Erwähnung verdienen schliesslich noch drei kirchenmusikalische Taten: die Aufführung des Herzogenbergschen Oratoriums „Die Geburt Christi" durch den Evangelischen Kirchengesangverein der Johannesgemeinde, ein Volkskirchenkonzert des von Arnold Mendelssohn geleiteten Kirchengesangvereins der Stadtgemeinde, in dem bei völlig unentgeltlichem Eintritt die drei Bachschen Kantaten: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben," „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" und „Sie werden aus Saba alle kommen" zur Wiedergabe gelangten, und der erfolggekrönte Versuch desselben Vereins, den ersten Teil von Bachs „Weihnachtsoratorium" in die Liturgie des Hauptgottesdienstes am ersten Weihnachtsfeiertag organisch einzugliedern. H. Sonne

DESSAU: Die bisher stattgehabten sechs Hofkapellkonzerte vermittelten unter Franz Mikoreys feinsinnig und temperamentvoll gestaltender Führung an grösseren Orchesterwerken Bruckners siebente Symphonie, Saint-Saëns' Orgelsymphonie, von Beethoven die „Eroika", die „Fünfte" und die „Pastorale", Berlioz' „Symphonie fantastique", „Die Ideale" von Liszt und als Neuheit die symphonische Phantasie „Proteus" von Rudolf Louis, ein Werk, dessen blendendes Äussere die gehaltliche Tiefe überwiegt. Als Solisten traten auf Frau Rocke-Heindl (Sopran), Hans Buff-Giessen (Tenor), Sophie Menter und Hedwig Kirsch (Klavier), Julius Klengel (Cello), sowie Tilly Koenen (Alt). In den fünf Kammermusik-Abenden der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber kamen Kompositionen von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Sinding zu Gehör. Hohes Interesse beanspruchte unter den Novitäten Thuilles künstlerisch sehr wertvolles Es-dur Klavierquintett op. 20, demgegenüber sich Anton Beer-Walbrunns Klavierquartett in F formell und inhaltlich als wenig abgeklärt erwies. Ernst Hamann

DRESDEN: Das vierte Hoftheaterkonzert der Serie A brachte unter v. Schuchs ausgezeichneter Leitung eine etwas verspätete Neuheit, die Manfred-Symphonie von Tschaikowsky. Man stand unter dem Eindruck, dass der nun schon fast 14 Jahre tote russische Meister einer von den Grossen ist, deren Schöpfungen erst nach ihrem Abscheiden voll gewürdigt werden, um dann dauerndes Leben zu haben. Die edle, reiche Melodik, die Kraft und Prägnanz des Ausdrucks, die glänzende Instrumentation und vor allem die Plastik des Aufbaues verhalfen dem von der Königl. Kapelle herrlich gespielten Werke zu einem vollen, von Satz zu Satz sich steigernden Erfolge. — Im vierten Philharmonischen Konzert erwies sich Eugène Ysaye wiederum als der einzigartige Geigenkünstler, als den ihn die musikalische Welt nun schon solange bewundert; seine Wiedergabe des Mozartschen Es-dur Konzertes war der Glanzpunkt des Abends. Neben ihm behauptete sich Else Schünemann mit ihrem trefflich gebildeten, ausgiebigen, seelenvollen Mezzosopran und ihrer herzenswarmen Vortragsweise auf das ehrenvollste. — In einem Konzert des Kgl. Konservatoriums wurde eine neue Lustspielouvertüre von Karl v. Kaskel, ein feines, geistvolles, lebendiges Orchesterstück unter Kurt Strieglers Leitung erstmalig aufgeführt und mit sehr herzlichem Beifall aufgenommen. — Der Mozart-Verein führte in dankenswerter Weise die dänische Kammersängerin Ellen Beck ein, eine Künstlerin von grossen Stimmitteln, hervorragender Schulung und hinreissender Vortragskunst. — Im vierten Brandenburgischen Konzert von Bach zeichneten sich als Vertreter der beiden konzertierenden Flötenstimmen Arma Hjorth und Philipp Wunderlich aus, während die Sologeige von Herrn Hildebrandt sehr schön gespielt wurde. Das Streichorchester des Vereins unter Herrn v. Haken erfreute durch prächtigen pastosen Klang und grosse Sicherheit. — Unter den

Solistenkonzerten ist ein Liederabend von Franis Lewinger zu nennen, der sehr erfolgreich verlief und für die Entwicklung dieser heimischen Sängerin sehr gute Aussichten eröffnete. Luise Ottermann erzielte mit einem Hugo Wolf-Abend dank ihrer reifen Gesangs- und Vortragskunst sehr eindringliche Wirkungen. Unter den Instrumentalisten stand Fritz Kreisler mit einem glänzend verlaufenen Konzert obenan; als ein sehr beachtenswerter Geiger erwies sich auch Michel de Sicard. Die Petrische Kammermusikvereinigung verhalf durch eine prachtvolle Wiedergabe dem eigenartig ernsten, in den drei ersten Sätzen fast in Tristanstimmung getauchten Streichquartett D-dur von César Franck zu einem sehr starken Eindruck. Dagegen vermochte das „Italienische Trio" der Herren Ranzato, Gualts und Moroni weder durch die beiden italienischen Werke von Ferroni und A. Zanella zu interessieren, noch durch die allzuleichte, beinahe oberflächliche Ausführung des Beethovenschen grossen Trios B-dur (op. 97) verwöhntere Ansprüche zu befriedigen.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Gegenstand der Vorführung war im vierten Musikvereinskonzert (Julius Buths) Händels Oratorium „Saul" in Chrysanders Bearbeitung, im fünften Konzerte vor allem Regers Serenade op. 95, während Wilh. Backhaus als Beethovenspieler mit dem G-dur Konzert einen vollen Erfolg errang, mit seiner Auffassung der Strauss'schen Burleske hingegen weniger gefiel. Der Gesangverein gab einen Schumannabend, dessen Ereignis das erste hiesige Auftreten Raoul Pugno's bildete. Die Düsseldorfer Kammermusikvereinigung brachte unter Mitwirkung von Prof. Julius Röntgen (Amsterdam) das Klavierquintett f-moll von Brahms und als Neuheit eine sehr schön gearbeitete E-dur Sonate für Klavier und Violine von Julius Röntgen zu genussbietender Wiedergabe. Im zweiten Konzert von Anna Hassters-Zinkeisen wirkte Charlotte Huhn mit.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Dass die „Elberfelder Liedertafel" unter ihrem neuen Dirigenten Ad. Zimmermann in erfreulichem Aufschwung begriffen ist, bewies sie durch eine verhältnismässig gute Aufführung von Brambachs „Alcestis" mit eigenen Solokräften. Ein Bachscher Kantatenabend war das dritte Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft; unter Hans Haym kamen namentlich die Choräle in ihrer Schönheit zu vollkommener Wirkung. Von den Solisten war neben Maria Philippi Felix von Kraus der Bachstil am geläufigsten. Der dritte Künstlerabend der Direktion de Sauset vermittelte die Bekanntschaft mit drei beachtenswerten Talenten: Marie Buisson (Gesang), Ella Jonas (Klavier) und Adolf Schkolnick (Violine), von denen die Sängerin durch ihren meisterlichen Vortrag der niedlichen französischen Schäferliedchen am meisten erfreute. Im vierten Künstlerabend lernten wir Charlotte Wiehé in Liedern als eine mit Grazie und Pikanterie ausgestattete, musikalisch und mimisch reizvoll charakterisierende Vortragskünstlerin kennen. Im vierten Abonnementskonzert bewährte Ferruccio Busoni sich in Kompositonen von Bach, Brahms, Liszt und Chopin als der unübertroffene Meister der Technik und des Stils. Das Orchester spielte Liszts „Mazeppa" mit grosser Bravour, während der Chor dem anmutigen Neckreigen „Der Hagestolz" von Arnold Mendelssohn eine freundliche Aufnahme verschaffte.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Unter den musikalischen Geschehnissen der letzten Wochen heben sich hervor ein Konzert der Musikalischen Gesellschaft mit Siegfried Wagner als Dirigenten, das Werke von diesem, seinem Vater und seinem Grossvater Liszt brachte, ferner ein Konzert des Musikvereins unter Prof. Witte. Hier gab es zunächst weniger gehörte Beethovensche Schöpfungen, sodann Dohnányis, von Prof. Becker glänzend gespieltes Konzertstück für Violoncell und das recht äusserliche symphonische Triptychon von Jan Blockx. Ein gleichfalls vom Musikverein ausgehender Abend der Barthschen Madrigalvereinigung vermittelte uns die Bekanntschaft mit kaum noch beachteten Schätzen einer fast vergessenen Kunst.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Zu den vornehmsten Ereignissen der bisherigen Saison zählte unbedingt Gustav Mahlers Auftreten als Dirigent des siebenten Freitagskonzertes der Museumsgesellschaft. Ich hörte die Coriolan-Ouvertüre Beethovens wohl noch nie so prachtvoll modelliert wie unter der Leitung des Wiener Gastes und ward danach auch von seiner eigenen vierten Symphonie lebhaft interessiert. Wohl legt der Tonschöpfer auch hier oft auf seine Eigenheiten mehr Wert als auf seine Eigenschaften, doch in einem wie im andern Fall ist es unverkennbar, dass ihm sein Schaffen Herzenssache ist, und dieser Umstand kam unter seiner persönlichen Leitung so überzeugend zum Ausdruck, dass man die Symphonie, der man vor einigen Jahren hier (unter Weingartner) nicht sehr respektvoll begegnet war, diesmal entschieden gewogener, wenn auch noch immer gemessen aufnahm. Als Museumsdirigenten hörte man auch Alexander Siloti, der, nachdem er sich in einem Kammermusik-Abend wieder einmal pianistisch bewährt, ein aus russischen Meistern zusammengestelltes Orchesterprogramm anerkennenswert, wenn auch ohne Merkmale stärkerer Persönlichkeit spielen liess. U. a. erklang auch A. Glazounow's noch ungedruckte achte Symphonie, die aber weniger innere Teilnahme weckt, als die meisten ihrer Vorgängerinnen. Im Opernhause ward bei einem Beethovenkonzert, wobei Fritz Kreisler das Violinkonzert wunderschön spielte, auch ein Jugendwerk, die Trauerkantate auf Josefs II. Hintritt als Novität geboten. Gut gemeint, aber die Komposition will heutigen Tags doch mehr vom musikgeschichtlichen als vom musikalischen Standpunkte aus genossen und dann wohl auch solistisch noch stilvoller ausgeführt werden, als dies im allgemeinen von Opernkräften erwartet werden kann. Einen trefflichen Verlauf nahm ein von der hiesigen Gesellschaft für ästhetische Kultur veranstalteter Felix Weingartner-Abend, der zwei Violin-Sonaten, eine Anzahl der besten Liederkompositionen des Künstlers und dazu ihn selbst als Begleiter am Klavier darbot, indessen gleichzeitig Eugen d'Albert im grossen, gutbesuchten Saalbau auftrat und grossen Beifall erntete.

Solche starke Belastungsproben für musikalische Empfänglichkeit hat jetzt Frankfurt öfter zu bestehen, u. a. auch am Abende, wo der junge Koczalski seine dritte Chopin-Soiree gab, während im „Museum" Max Reger und Henri Marteau zur Kammermusik vereinigt waren. An beiden Stätten ward der Lorbeer aus vollen Händen zugeteilt. Der neue Kurs im „Rühlschen Gesangverein", seine Disziplinierung und Leitung durch Siegfried Ochs hat beim letzten Konzert namentlich im „Feuerreiter" einen wirklich glänzenden Erfolg erzielt. Das war wohl eine der vornehmsten Taten, die hier zu Ehren Hugo Wolfs ausgerichtet wurden. Auch Ludwig Hess steuerte mit Liedergesängen dazu bei. Der Schlussapplaus wollte sich nicht erschöpfen und nötigte Prof. Ochs viele Male zum Wiedererscheinen auf dem Podium.

Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Max Reger gab, unterstützt von Amalie Gimkiewicz (Gesang), A. Czerny (Violine) und Jul. Schuch (2. Klavier) einen Kompositionsabend und damit ein Vollbild seiner Persönlichkeit. Ein Meister der „tönend bewegten Formen", bewundernswert wie der Ersinner einer kunstvoll arbeitenden Maschine. Aber Bewunderung ist ein kalter Affekt. Der Kompositionsabend Wilhelm Kienzls etwa (vom Wagner-Verein als Geburtstagskonzert gegeben) zeigte ein umgekehrtes Bild. Eine Kunst ohne die Kraftzufuhr der Artistik; doch bewegend durch Wärme des Gemütes.

Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Das dritte Philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters aus Leipzig war insofern bemerkenswert, als es eine mehr und minder gelungene Aufführung von Beethovens „Neunter" brachte, an der sich die Neue Singakademie (Leiter: W. Wurfschmidt) beteiligte. Im vierten Konzert kam Brahms mit seiner c-moll Symphonie zu Worte, doch ohne die Wirkung auszulösen, die an derselben Stelle einst Fritz Steinbach damit erzielte. Als Solist glänzte Joan Manén mit Mozarts D-dur Violinkonzert und einigen Solostücken von Beethoven und Paganini. Das Hilf-Quartett erfreute durch je ein Werk von Mozart (C-dur) und Schumann (F-dur) und riss durch R. Volkmanns b-moll Trio, an dem sich neben den Herren A. Hilf und G. Wille der Pianist Jos. Pembaur-Leipzig erfolgreich beteiligte, zu lauter Bewunderung hin.

Martin Frey

HAMBURG: In Vertretung Arthur Nikischs dirigierte das letzte Abonnementskonzert der Berliner Philharmoniker bei uns Richard Strauss. Für die nicht wenigen, die immer ein „Ereignis" brauchen, über das man reden kann, um zu beweisen, dass man „immer mitten mang" ist, war das also eine grosse Sensation à la Caruso. Mithin: ausverkaufter Saal und riesige Begeisterung. Wenigstens tat man mächtig begeistert; am begeistertsten nach dem „Don Juan". Genau betrachtet, war freilich das künstlerische Resultat des Abends ziemlich gering. Richard Strauss ist niemals ein eigentlich grosser Dirigent gewesen. Er war es nicht, als wir vor vielen Jahren als junge Konservatoristen dem Weimarer Hofkapellmeister Strauss im Leipziger Lisztverein zujubelten, damals, als uns Strauss ein Programm, eine Erfüllung aller fortschrittlichen Wünsche und zugleich eine Verheissung war. Strauss ist inzwischen berühmt geworden; so berühmt, dass ihm vor seinem Ruhme gelegentlich grauen könnte. Aber als Dirigent hat er sich wenig entwickelt. Immer noch bringt er Höhepunkte seiner und fremder Kompositionen mit einer fast elementaren Wucht heraus, aber er ist mehr gross in explosiven Entladungen als in disziplinierter, ökonomischer Steigerung; er besitzt weder den orchestralen Farbensinn Nikischs — merkwürdig, er gerade, dem das moderne Orchester solche Bereicherung der klanglichen Möglichkeiten verdankt — noch den Schwung Weingartners, noch die Energie unseres Max Fiedler. Dazu kam noch Unkenntnis der sehr heiklen akustischen Verhältnisse unsers Konventgartensaales, der mit Vorsicht zu behandeln ist, und eine Tongebung, zu der Strauss die Blechbläser in Liszts „Préludes" verführte, schon gar nicht verträgt. Die Mozartsche Symphonie in g-moll, die pièce de résistance fast aller Straussschen Programme, tat das Orchester etwas kühl ab; glatte Erledigung in unaufregender Mendelssohnscher Manier. Am besten glückte der „Don Juan" und in diesem zumal der Schluss. Ein mit Recht selten gespieltes, schwaches Stück von Berlioz, die Ouvertüre „König Lear" wurde virtuoser gespielt, als sie sich der Komponist wohl gedacht hat. Dass Strauss, selbst „Attraktion" genug, ohne Solisten zu uns kam, ist ihm unbedingt zu danken. — Max Fiedler erwarb sich ein Verdienst, indem er die Aufmerksamkeit neuerdings auf Tschaikowsky's „Manfred" hinlenkte, den man bisher erst ein einziges Mal in Hamburg hören konnte. Mit einer prächtigen Aufführung sicherte er dem anspruchsvollen Werke, das, ohne sein Programm zu erschöpfen, doch seines genialen Schöpfers würdig ist, einen starken Erfolg. Als Solisten waren von ihm einmal der Dresdner Meistersänger Carl Perron und einmal Eugen d'Albert gewonnen worden. Perron, nicht zum Besten disponiert, errang trotzdem mit der künstlerischen Feinheit seines Vortrages wie durch den Adel seiner immer noch herrlichen Stimme einen Sieg auf der ganzen Linie. Und d'Albert spielte namentlich Schumann so wundervoll, dass man den Gerüchten, die von Rücktrittsgedanken d'Alberts wissen wollen — soweit es sich um seine pianistische Tätigkeit handelt — nur mit ehrlicher Wehmut begegnen kann. Denn wie sich auch d'Alberts nicht zu unterschätzende schöpferische Begabung in der Ruhe der Zurückgezogenheit entwickeln möge — den herrlichen, poesievollen Pianisten in ihm wird der Komponist d'Albert kaum erreichen. — In einem von Prof. Richard Barth veranstalteten Beethoven-Abend stellte sich eine junge Altistin, Gertrud Meissner, vor. Die junge Dame, die über ein ungewöhnlich schönes, weiches und dunkles Altorgan verfügt, sang leider den Liederkreis „An die ferne Geliebte" und machte sich schon durch diese sonderbare, eigentlich geschmacklose Wahl den Erfolg schwer. Ausserdem hat das etwas schwere und massive Organ noch nicht die Modulationsfähigkeit erreicht, die es ihm gestattet, im Ausdruck gerade Beethoven zu erschöpfen.

Heinrich Chevalley

KIEL: Bisher ist in dieser Saison die Kammermusik am besten vertreten gewesen. Zwar haben wir durch Interesselosigkeit das künstlerisch vollwertige Hamburger Streichquartett hinausgegrault, aber es kamen mit einzelnen erfolgreichen Konzerten das Holländische Trio, das Berliner Philharmonische Trio, das Hamburger Philharmonische Trio, ein „Duo-Abend" und ein Abend mit „Alter Kammermusik". Ohne sonderliche Charakterprägung spielte Erika von Binzer Klavier; auch Xaver Scharwenka musizierte resigniert vor einem kleinen Publikum. Das waren bisher die beiden einzigen Solistenkonzerte. Vortreffliches bot der a cappella-Chor mit einem Hugo Wolf-Abend, dem als Solist Ludwig Hess sein Können lieh. Die Konzerte des „Kieler Gesangvereins" stehen unter dem Zeichen eines „normalen Musizierens". Sie erwärmten wenig, obwohl das tüchtige Orchester des „Vereins der Musikfreunde" aus Hamburg für die Konzerte herangezogen wird. Eine „Paulus"-Aufführung stand im Zeichen der Schwunglosigkeit. Die „Philharmonische Gesellschaft" absolvierte bisher zwei Konzerte mit Schumanns Symphonie B-dur und Tschaikowsky's h-moll No. 6. Solisten waren Frau Kwast-Hodapp, die Saint-Saëns' g-moll Klavierkonzert entzückend spielte, und die anmutige Violinistin Carlotta Stubenrauch, die Bruchs Konzert gediegen zum Vortrag brachte.

Hans Sonderburg

KÖLN: Im siebenten Gürzenich-Konzert hatten wir von der zu Anfang gespielten Brahms'schen D-dur Serenade wieder den Eindruck, dass sie trotz ihrer bedeutenden, auf Erfindung und Ausgestaltung so ziemlich gleichmässig verteilten Vorzüge nicht zu denjenigen Werken des Meisters zählt, die ein hervorragendes Interesse auf sich zu lenken geeignet sind. Von den drei hier übrigens gleichfalls bekannt gewesenen Tonstücken Hugo Wolfs: „Elfenlied", „Der Feuerreiter" und „Italienische Serenade" gefiel am besten das letztere. — Alfred Reisenauer erntete den gewohnten gewaltigen Beifall. Ein wundervoller Bechstein-Flügel lieh Reisenauers glänzenden Virtuoseneigenschaften bedingungslos jeden gewünschten Ausdruck. Leider aber kamen die Leute, die von einem bedeutenden Pianisten mehr verlangen als eine souveräne Technik, wieder nicht auf ihre Rechnung, denn die eisig starre Kälte von Reisenauers Spiel schien von vornherein jedes Gefühl absolut auszuschliessen. — Fritz Steinbach, der den genannten, in ihrer Verschiedenartigkeit so weit auseinandergehenden orchestralen Aufgaben eine jeder Sonderart die glücklichste Beleuchtung sichernde, höchst eindruckskräftige Auslegung hatte zuteil werden lassen, wusste zum Beschlusse des Konzertes noch einmal durch seine geistvolle Behandlung des Meistersinger-Vorspieles das Interesse der Hörer aufs lebhafteste anzuregen. — Beim fünften Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts erzielte Friedrich Gernsheim mit seiner neuen e-moll Sonate für Klavier und Violoncell grossen Erfolg. Es haben in diesem op. 70 eine Reihe schöner Gedanken eine sehr fesselnde Ausführung erfahren, und das Ganze erfreut durch echt kammermusikmässige Stilreinheit und Vornehmheit des Ausdruckes. Weiter brachten die Mitglieder des Quartettes Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedr. Grützmacher unter Mitwirkung von F. Klimmerboom und G. Thalau das Brahms'sche G-dur Sextett und Schuberts Quintett C-dur zu ausgezeichneter Wiedergabe. — Anna Haasters-Zinkeisen erzielte auch bei ihrem mit dem Tenoristen Ludwig Hess zusammen veranstalteten zweiten Konzertabend durch ihre hochstehenden pianistischen Darbietungen glänzenden Erfolg. — Auch Robert Kothe begegnete mit seinen Liedern zur Laute abermals warmem Interesse.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Viel Musik, aber geringe Ernte: das ist wieder das Merkmal der letzten Wochen gewesen; aber das Geringe war vom Allerbesten. Als fünftes der Künstlerkonzerte gab Ludwig Wüllner mit Coenraad van Bos einen Gesangsabend höchster künstlerischer Art; Schubert, Wolf, Strauss (die grandiose Gesangsszene „Lied des Steinklopfers"), Brahms (vier ernste Gesänge) und — für uns von sonderlichem Interesse — der mit energischer Charakteristik und in blühendem Tonsatze geschriebene Balladen-Zyklus „Weltuntergangs-Erwartung" von Berneker bildeten sein brillant durchgeführtes Programm. — Das sechste Künstlerkonzert füllte Coenraad van Bos, dieser mit echter Musikalität begabte Künstler, mit Werken Beethovens aus. Klara Erler, Gertrud Fischer-Maretzki, Leo Gollanin und Anton Sistermans führten den vokalen Teil, das „holländische Trio" den instrumentalen aus. — Der zweite Kammermusik-Abend des Wendelschen Quartettes brachte als fesselnde Neuheit das c-moll Streichquartett des Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen, das namentlich in seinem phantastisch stimmungsvollen, geistreichen Scherzando Zeugnis einer originellen ernsten Begabung gibt; als talentvolle Kunstnovize führte sich Eva Lissmann mit Liedern von Schumann und Brahms ein. — Aus den beiden letzten Symphoniekonzerten ist vor allem die Mitwirkung Carl Halirs und Josef Hofmanns zu nennen; das Orchester bot unter Prof. Brodes Leitung gute Aufführungen der Haydn-Variationen von Brahms und der a-moll Symphonie von Mendelssohn; in einem Extrakonzerte erhoben uns Meister Joachim und seine Genossen mit ihren meisterlichen Vorträgen-. — Unter den Solistenkonzerten ragt der Liederabend Hertha Dehmlows hervor, die sich jetzt getrost in die erste Linie der Konzertsängerinnen einreihen darf.

Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Nach Weihnachten hat das Musikleben sich schon kräftig zu regen angefangen. Meist kamen fremde Gäste. So sammelten das Brüsseler Quartett und Frédéric Lamond wieder einen zahlreichen und sehr dankbaren Zuhörerkreis, während Mark Hambourg weniger gefiel. Bedeutenden Erfolg hatte auch die talentvolle finnische Sängerin Frau Järnefelt, obschon ihr Vortrag jetzt ein bischen ins Übertriebene geht. — Teresa Carreño spielte in einem Konzert der „Philharmonischen Gesellschaft" (Dirigent: A. Schiöler) und übte ihren alten Zauber aufs Publikum. Schiöler führte sehr brav die mehr pompöse als innerliche Symphonie von Sinding vor. — Der

Cäcilienverein grub eine ehrenwerte, aber etwas langweilige Messe von Cherubini aus.

William Behrend

KREFELD: In der diesjährigen Konzertsaison steht die Schumann-Feier vom 27. und 28. Oktober, zu deren bester Ausgestaltung Theodor Müller-Reuter ganz besonders berufen war, im Vordergrunde. Sie gestaltete sich denn auch zu einem sinnigen zweitägigen Feste, das noch lange nicht vergessen werden wird. Als Mitwirkende waren gewonnen Ernst von Dohnányi (Klavier), das „Frankfurter Vokal-Quartett" und das „Rosé-Quartett" aus Wien. Die Höhepunkte des im allgemeinen vorzüglichen Programms bildeten das wundervolle, viel zu selten aufgeführte „Nachtlied", der zweite Teil aus „Paradies und Peri", das „Spanische Liederspiel", „Duette" aus op. 138, das „a-moll Klavierkonzert", die „Variationen" op. 13, „Andante und Variationen" für zwei Klaviere (op. 46) und das Klavierquintett: alles Leistungen höchster Vollkommenheit, die der Bedeutung des Meisters in würdigster Weise entsprachen. Eine sehr dankbare Beigabe bildeten die musikalisch-literarischen Erläuterungen zu den Werken, die Müller-Reuter seinem demnächst erscheinenden „Programm-Ratgeber" entnommen hatte.

Joh. Kniese

LEIPZIG: Mit vollkommener Präzision und Schönheit wurden im 15. Gewandhauskonzerte die Alcesten-Ouvertüre, die Hebriden-Ouvertüre und Schuberts C-dur-Symphonie vorgeführt, und dazwischen enthusiasmierte Pablo Casals mit seinem technisch und klanglich gleich aristokratischen Violoncellospiel, während in dem solistenfreien 16. Konzerte, das die hochinteressante Nebeneinanderstellung der Symphonieen in c-moll von Brahms und in h-moll von Tschaikowsky brachte, eine bedeutend wirkende Interpretation nur dem letzteren Werke zuteil ward. In dem von tüchtigen Vorführungen der Haydn'schen Glocken-Symphonie und der drei Instrumentalintermezzi aus „Fausts Verdammung" umrahmten 9. Philharmonischen Konzerte begegnete man der rassigen Pianistin Marie Panthès, die sich mit Em. Moórs Des-dur-Konzert op. 57 einen Temperamentserfolg erspielen konnte. Die Leipziger Singakademie (Gustav Wohlgemuth) erfreute unter solistischer Mitwirkung der vortrefflichen Jeannette Grumbacher de Jong und der respektablen Oratoriensänger A. v. Fossard und Walter Soomer weite Kreise durch eine gut-bürgerliche Aufführung von Haydns „Jahreszeiten", während der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli sich unter Leitung des stellvertretenden Dirigenten Franziscus Nagler und unter Beteiligung von Sanna van Rhyn, Albert Jungblut und dem Gewandhausorchester mit einem ziemlich wohlklingenden Konzerte vernehmen liess, das als Hauptstücke Oscar Wermanns mumienhafte Balladenkomposition „Die Mette von Marienburg", den Hymnus von Schubert und a cappella-Chöre von Orlando di Lasso, Schumann und Thuille brachte. Ein ausführungsschöner zweiter Abend des Petersburger Streichquartetts mit den Quartetten in D-dur von Borodin und in Es-dur von Mendelssohn und dem stark äusserlichen Sextett „Souvenir de Florence" von Tschaikowsky hat wohlunterhaltend gewirkt. Die vielen Vokal- und Instrumentalsolisten, die mit eigenen Konzerten vorüberzogen, kann ich diesmal nur ganz kurz anführen und charakterisieren. Auf der Geige liessen sich vernehmen: der Bach und Paganini gerecht werdende Kammervirtuose Michel de Siccard und der vorgeschrittene, aber noch nicht konzertreife amerikanische Geiger Karl Klein. Vom edel, warm und voll tönenden Blüthnerflügel aus interessierte Fanny Davies mit ihrem gut-musikalischen Spiele, gab sich Rudolf Zwintscher mit der subtilen Ausführung altklassischer englischer, französischer und deutscher Klavierwerke als hochbegabter Pianist zu erkennen, wirkte der selbstlos grosskünstlerische Max Pauer propagandistisch für weniger allgemein bekannte Werke (darunter die Intermezzi op. 4 von Schumann und die Variationen op. 9 von Brahms), und bezeugte Lily von Márkus viel Talent für virtuose Eleganz und treffliches Geschultsein durch Emil Sauer. Schliesslich sind noch drei ausländische Gesangskräfte zu nennen: die amerikanische Mezzosopranistin Charles Cahier, die trotz bedauerlichen Indisponiertseins neuerdings zu interessieren vermochte, der nicht mehr ganz stimmfrische aber gesangskünstlerisch hervorragende englische Tenor Gervase Elves, und der gleichfalls mehr durch seine Stimmbehandlung als durch seinen Stimmklang fesselnde amerikanische Tenor Glen Hall, der übrigens gleich seinem vorgenannten Stimmgenossen auch deutsche Texte mit rühmenswerter Deutlichkeit artikulierte.

Arthur Smolian

LEMBERG: Ausser Kubelik, Burmester, Hubermann, Friedmann, Melcer, Lucie Weidt und Dr. Zawilowski hörten wir die kleine Emmy Wolfstahl, eine sehr junge und sehr gute Violinistin, und den 15jährigen Eduard Steuermann, einen sehr viel versprechenden Künstler. — Der Musikverein brachte ein Beethoven-Konzert (Leonore No. 3, Symphonie No. 6 und Klavierkonzert Es-dur). Das Orchester erfüllte seine Aufgabe vollkommen, desgleichen der Solist H. B. Wolfstahl.

Alfred Plohn

LONDON: Während London noch auf den Wiederbeginn der so beliebten Promenadekonzerte in der Queens Hall wartet, füllen die Symphoniekonzerte die Lücke, wenigstens teilweise, aus. Die Philharmonische Gesellschaft hielt ihr erstes Konzert zu Anfang des Monats ab und hatte sich zu seiner Leitung Edouard Colonne aus Paris verschrieben. Die Pièce de résistance bildete Beethovens „Eroica", die vorzüglich gespielt wurde, deren Interpretation aber etwas befremdlich anmutete. An Bedeutung stand ihr Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll zunächst, das von Teresa Carreño äusserst temperamentvoll und mit vollendeter Technik gespielt wurde. Tschaikowsky war noch einmal durch „Air des Adieux" aus der „Jeanne d'Arc"-Suite vertreten, die von Amy Castles mit einer ihr sonst nicht besonders eigentümlichen Wärme und tiefem Gefühl gesungen wurde. — Die zwei Symphoniekonzerte des Queens Hall Orchesters unter der Leitung Henry Woods standen auf der üblichen Höhe und zeichneten sich, wie gewöhnlich, durch ein sehr glücklich gewähltes

Programm aus, in dem Wagner und Beethoven die Hauptrollen innehatten. a. r.

MAGDEBURG: In unserem Konzertleben erregten einige Solisten die allgemeine Aufmerksamkeit: Joan Manén in einem Symphoniekonzert des städtischen Orchesters (im Stadttheater unter Krug-Waldsee), ein Geiger von ungewöhnlichster Technik, dem Paganini, Sarasate immer gut liegen, der aber eine Romanze Beethovens in ein italienisches Liebeslied umdichtete, dessen unzweifelhaft grosse Kunst Bach noch gänzlich verständnislos gegenübersteht; er geigte einen Sonatensatz des Unerreichten wie eine Etude in strengstens eingehaltener Metronomisierung. Im Kaufmännischen Verein spielte d'Albert u. a. die E-dur Polonäse Liszts und Chopin unvergleichlich, während ein Nocturno von Sgambati und ein Charakterstück von Sinding mehr Aufmerksamkeit fanden als eine selbstkomponierte Serenata. Die Hauptnummer seines Konzertes bestand in der Wandrerphantasie Schubert-Liszts. Ein an Erfolgen reicher Abend fiel an den Brandtschen Gesangverein (Dirigent Prof. Brandt), der eine ausgezeichnete Wiedergabe des Schicksalsliedes von Brahms, der „Athalia" von Mendelssohn, die sich überlebt hat, und der Chorballade „Schön Ellen" von Bruch bot. Sehr anziehend gestalten sich auch die populären Konzerte des städtischen Orchesters und die des Windersteinorchesters, da sie ihre Programme auf der Höhe der Zeit zu halten wissen. Max Hasse

MANNHEIM: Der Musikverein brachte unter Hofkapellmeister Kutzschbachs tüchtiger Leitung „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari zur erstmaligen Aufführung. Das frische und klangschöne Werk des stilgewandten Komponisten, der sein deutsches und italienisches Blut nicht verleugnet, erzielte sehr starken Erfolg, der treffliche Chor, das Hoftheaterorchester und der Bariton F. Plaschko von der Dresdener Hofoper gaben ihr Bestes. Weniger gefiel Bossi's lyrische Szene „Der Blinde" (für Baritonsolo, Chor und Orchester), die hier ihre erste deutsche Aufführung erfuhr. Der Dichtung entsprechend bewegt sich die übrigens sehr eigenständige und feinsinnige Musik allzusehr auf transzendentem Gebiete. Im Philharmonischen Verein vermochte weder Leopold Godowsky trotz seiner riesigen Technik, noch Susanne Dessoir in rechte Fühlung mit dem Publikum zu kommen. Die Sonate in As-dur von Weber und selbst Chopin und Liszt wollten nicht zünden; die auf einen Ton gestimmten Volkslieder noch weit weniger. Die beiden letzten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten nichts Neues, legten aber mit Schumanns Frühlings-Symphonie und der Dritten von Brahms viel Ehre ein; beide Werke wurden unter Kutzschbachs Leitung glanz- und schwungvoll gespielt. Helene Staegemann fand mit ihren Gesängen freundliche Aufnahme, nicht mehr; dagegen löste E. v. Dohnányi mit dem herrlich gespielten Es-dur Konzert von Liszt sowie mit einigen Werken von Beethoven stürmische Begeisterung aus. Felix Weingartner gab mit Frau Bopp-Glaser einen Liederabend eigner Kompositionen; man bewunderte Geist, Temperament, Stimme und Gesangskunst der Künstlerin, die jetzt schon eine Berühmtheit geworden ist. Weit über 5000 Hörer ergötzten sich im fünften Volkskonzert des Lehrergesangvereins, und sympathisch begrüsste man die neu gegründete „Süddeutsche Vereinigung für intime Musik", bestehend aus den Künstlern A. Blass (Klavier), A. Post (Violine) und K. Götz (Bariton). In den Konzerten des Kaimorchesters erringt Peter Raabe Sieg auf Sieg; Bruckners Siebente interpretierte er besonders grosszügig. K. Eschmann

MOSKAU: Josef Hofmann errang in seinen fünf Klavierabenden glänzenden Erfolg, wenn auch das Programm wenig Neues bot. — Ein Sonatenabend von Fr. Narbutt-Kryschkovitsch (Klavier) und W. Grigorovitsch (Violine), ein Liederabend der noch jugendlichen Konzertsängerin Filossofowa sind als hervorragend zu bezeichnen. — Prof. von Glehn hat eine Künstlervereinigung zustande gebracht, die Werke der Neueren (Dohnányi, Reger, Rousseau, R. Strauss, H. Wolf) vorführten und grosses Interesse erweckten. — Das Quartett der Philharmoniker (Grigorovitsch, Konius, Avierino, Brandukow) gewinnt an Bedeutung, das der kais. russ. Musikgesellschaft verfällt in Routine. — Die Symphoniekonzerte der Philharmoniker unter Mlynarski mit erstklassigen Solisten (Casals, Ysaye) sind der Glanz der Saison. Die der kais. russ. Musikgesellschaft sind schwunglos und matt. — Die Moskauer Liedertafel beging die Feier ihres 45 jährigen Bestehens mit Chor- und Orchesteraufführungen unter Leitung von G. Kremser, der sich als Interpret von grosser Befähigung bewährte. — Der Verein der Liebhaber der russischen Musik hat eine herrliche Orchesteraufführung unter Suk mit Werken von Glazounow, Balakirew, Borodin, Rimsky-Korssakow abgehalten. — Volkskonzerte werden von der kais. russ. Musikgesellschaft an Sonntagen eingeführt.
E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Die Karnevalszeit hat die Herren Musikanten nach allen Richtungen zerblasen; es gibt Tage ohne ein einziges Konzert! Und was übrig bleibt, sieht — wider alle Gewohnheit — volle Säle, wie neulich Willy Burmester bei seinem zweiten Konzert. Er verdiente es auch mit seinem ausgeglichenen Spiel, seiner beinahe unfehlbaren Sicherheit und seinem wundervollen, edlen Ton. — Einen zweiten Abend gab Ernst von Dohnányi und stellte dabei die Brahms'sche f-moll Sonate in grosszügiger Weise dar; manche der anderen Darbietungen litten noch durch zu starke Willkürlichkeiten im Vortrag. — Ferner hörten wir Helene Staegemann, deren Programm nur reizvoll gesungene Volkslieder enthielt, Yvonne de Tréville, das Brüsseler Streichquartett und den blinden Pianisten Gennaro Fabozzi, der diesmal auch nach der Seite der Auffassung befriedigendere Eindrücke hinterliess. — In einem Konzert mit dem Kaim-Orchester dirigierte Kapellmeister Lasalle eine Reihe zum Teil interessanter Orchesterwerke von César Franck. — An Kammermusikveranstaltungen sind neben denen der Brüsseler die der Böhmen zu nennen. — Beethoven-Abende veranstalteten die Herren Roesger (Klavier), Krasselt (Violine) und Brückner (Cello), ferner Emil Wagner (Violine) und Elfriede Schunck (Klavier), und die Trio-

Vereinigung Stavenhagen (Klavier), Berber (Violine) und Kiefer (Cello) mit op. 70 No. 2 und op. 97 als Glanzstücken. Ein früherer Abend hatte mit Brahms' op. 8 in seiner zweiten Fassung und Beethovens Trio op. 70 in D seltene Genüsse gebracht. — Unter dem Zeichen Beethovens stehen zurzeit auch die Volks-Symphonie-Konzerte mit einem Zyklus der 9 Symphonieen, wozu als jeweilige Ergänzung einzelne der Ouvertüren, Konzerte usw. treten. Von den Solisten bewährte sich bis jetzt am besten Alfr. Schroeder mit dem G-dur Klavierkonzert. Am Abend seines Auftretens leitete das sonst unter Stavenhagens Führung stehende Kaim-Orchester als Gast Walter Courvoisier mit grossem Erfolg. — Aus den Kaim-Abonnements-Konzerten unter Schnéevoigt sind als beachtenswerteste Momente hervorzuheben die Aufführung einer neuen Tondichtung von Ernst Boehe, „Taormina", die viel Gutes und Schönempfundenes enthält, aber wohl immer an den unerfüllbaren Forderungen, die ihr Titel an ihre Musik stellt, kranken wird, und das Auftreten des Bayreuther Parsifal A. Hadwiger, der eine sehr gut klingende und edle Stimme besitzt. Dr. Eduard Wahl

Die Musikalische Akademie brachte in ihrem sechsten Abonnementskonzert das Klavierkonzert von Felix vom Rath als Novität zur Aufführung. Das Werk setzt sehr gewaltig ein, als gälte es, den Himmel zu stürmen; bald aber scheint ihm der Atem auszugehen, tiefer sinkt sein Flug und tiefer, und schliesslich landet man auf der Heerstrasse billiger Tiradenhaftigkeit. An technischem Geschick mangelte es dem Komponisten keineswegs; er war zu seinen Lebzeiten ein Schüler Ludwig Thuilles, des vor wenigen Tagen so jäh dahingerafften Münchner Meisters; ihm verdankte er den offenen Blick für das Architektonische der Form. Ein gewisses Gefühl für Klangwirkungen verband sich damit und befähigte ihn, besonders seine Kammermusik mit jener Noblesse auszustatten, die den Durchschnittshörer leicht über den Inhalt hinwegplaudert. Es scheint, dass Felix vom Rath in seinem Klavierkonzert mit aller Gewalt zu einer höheren Art sich aufschwingen wollte, um die harte Lehre davonzunehmen, dass in der Kunst sich eben keiner verleugnen kann. Die Gedankenarmut des Werkes tritt durch die bramarbasierende Lebhaftigkeit nur noch krasser hervor. Prof. Schmid-Lindner bot seine ganze Meisterschaft auf, ihm zum Erfolg zu verhelfen. Eine andere Novität, Kaskels Orchesterballade, brachte Schnéevoigt im zehnten Kaimkonzert zum Vortrag; ein sehr farbenprächtiges Tonstück, das die balladische Grundstimmung mit lebendiger Phantasie und Anschaulichkeit festhält. Theodor Kroyer

NEW YORK: Wir haben diesen Winter auffallend viel russische Musik und Künstler; man könnte fast von einem Einfall sprechen. Bekanntlich hat der Millionär Belaïeff eine bedeutende Summe hinterlassen, um für russische Musik Propaganda zu machen. Die Vermutung liegt nahe, dass ein Teil dieser Summe unserer Russian Symphony Society zugute kommt, die nur russische Musik spielt; wir bekommen dadurch gute Gelegenheit, das neueste aus Moskau und Petersburg kennen zu lernen. Von den Künstlern ist zuerst zu erwähnen der junge Komponist Scriabine, der zwei Konzerte hier gegeben hat, eins mit Orchester. Als Pianist ist er mittelmässig; seine Klavierstücke klingen gut, sind aber stark von Chopin beeinflusst. Er ist ein Schüler Safonoff's, ebenso wie Lhévinne, der das Land als Pianist bereist. Ein dritter im Bunde ist Gabrilowitsch; ein vierter der Geiger Petschnikoff, der mit seiner Gattin Violinduette spielt. Safonoff gibt fast in jedem philharmonischen Konzert eine russische Nummer. Dabei hat Walter Damrosch soeben ein ganzes Tschaikowsky-Konzert gegeben — die Sache wird fast zu bunt! Dabei werden unsere eigenen Komponisten vernachlässigt. Henry T. Finck

PARIS: Die Geschichte des letzten Cressent-Preises ist charakteristisch für die moderne Entwicklung der Komposition in Frankreich. Cressent war ein Verehrer der „wahrhaft nationalen Gattung" der komischen Oper, wie sie Boieldieu, Auber, Adam, Maillart und andere gepflegt haben, und richtete seine Stiftung demgemäss ein. Beim letzten Wettbewerb waren aber die eingereichten Operntexte so unmöglich, dass die Richter keinen davon prämiierten und unter allgemeiner Zustimmung an die Stelle der Oper die Symphonie als Preisobjekt setzten. Aus diesem Wettbewerb gingen nicht nur einer, sondern zwei Sieger hervor, da sich die Richter nicht zwischen Guy de Ropartz und Eugène Cools zu entscheiden vermochten. Das Werk Ropartz' ist jedenfalls das bedeutendere. Es wurde, wie schon erwähnt, im Conservatoire von einem geladenen Kennerpublikum sehr gut aufgenommen und acht Tage darauf von den konservativen Abonnenten der Konservatoriumskonzerte schnöde abgelehnt. Cools hat nun aus entgegengesetzten Gründen das gleiche Schicksal im Konzert Colonne erfahren. Seine Symphonie in c-moll ist ein Werk von ziemlich knappen klassischen Formen und weniger klassischen Gedanken. Bei der ersten Aufführung wurden alle vier Sätze beklatscht. Die Kritik betonte dann aber den verhältnismässig konservativen Charakter des Werkes, und das scheint genügt zu haben, um für die zweite Aufführung die Stimmung zu verderben. Nur das Scherzo fand diesmal einige Gnade, vielleicht weil es im Fünfvierteltakt geschrieben ist. — Von den sonstigen Neuheiten der grossen Konzerte fand wohl das Orchesterstück „Hymne à Venus" von Albéric Magnard bei Publikum und Kritik die beste Aufnahme, obschon es mit seiner etwas strengen Feierlichkeit dem gewählten Titel nicht ganz entspricht. Chevillard gab ausserdem ein ansprechendes Stück Programmusik mit der kurz gehaltenen „Virgo Maria" von Duteil d'Ozanne. Die von Colonne gebrachte „Harmonie du Soir" für Orchester und Sopransolo von Saint-Quentin überstieg dagegen nicht das Niveau anständiger Dilettantenarbeit. Einiges Verdienst um die Bratsche als Soloinstrument erwarb sich Georges Hue mit den von Monteux im Konzert Colonne gespielte Variationen. Dagegen fand E. v. Dohnányi mit seinem Konzertstück für Cello trotz des meisterhaften Spiels Hugo Beckers wegen seiner übertriebenen Länge eine unverdiente, geradezu skandalöse Ablehnung. Zu erwähnen ist ferner, dass sowohl Colonne als Chevillard

mit grossem Erfolg die ganze Schumannsche „Faust"-Musik gegeben haben, dass Richard Strauss' „Sinfonia Domestica" bei Colonne wieder so gut gefiel, dass er sie am nächsten Sonntag wiederholen liess, dass ein dreizehnjähriges Wunderkind Lucie Gaffaret bei Colonne wahre Begeisterung erregte, indem es die g-moll Phantasie und Fuge von Bach-Liszt nicht nur mit bester Technik, sondern auch mit schönem Ausdruck vortrug. — Sechiari hat seine Orchesterkonzerte nach einer Unterbrechung ins Théâtre-Marigny verpflanzt, wo er nun jeden Donnerstag Abend wirkt und zunächst alle neun Symphonieen Beethovens vorführen wird. — Das Konzert mit erklärendem Vortrag scheint sich in Paris einbürgern zu wollen. In der Konzertserie, die Romain Rolland in der École des Hautes Études organisiert hat, sprach Jean Chantavoine, der kürzlich eine nützliche, kurzgefasste Biographie Beethovens geliefert hat, über die Balladen Carl Loewes in verständigster Weise und begleitete hierauf vorzüglich am Klavier die Sängerin Netriel und den Bariton Reder, die die berühmtesten Balladen, meist in deutscher Sprache, vortrugen und viel Beifall ernteten. Eine andere Sängerin, Magda Le Goff, stellte zwei ausgezeichnete Programme altitalienischer und altfranzösischer Musik zusammen und liess sie durch Henry Expert kommentieren. Die auch im Ausland bekannt gewordene „Société des concerts anciens" lieh ihr einen, nur zu wirksamen Beistand, denn sie fand mehr Beifall als die Veranstalterin des Konzerts, deren Stimmittel nicht immer ausreichten. — In der Salle Erard liessen sich als Klaviervirtuosen eine junge Spanierin Julia Sicard und ein noch jüngerer Russe Julius Isserlis hören. Die Spanierin spielte mit einem unerwarteten Mangel an Temperament, und der Russe wechselte zwischen einem polternden Forte und einem tonlosen Piano unerfreulich ab. Felix Vogt

POSEN: Symphoniekonzerte der Posener Orchestervereinigung. I. Oskar Hackenberger: Cornelius' Cid-Ouvertüre, Haydns G-dur Symphonie No. 13, Tschaikowsky's Nussknackersuite. II. Arthur Sass: Ouvertüre „Verkaufte Braut" (Smetana), Bizet's Romasuite, Mozarts Es-dur Symphonie No. 39. III. Paul Geisler: Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, Schumanns C-dur Symphonie, Bruchstücke aus Wagners „Ring". IV. Oskar Hackenberger: Mendelssohns Athalia-Ouvertüre, Max Schillings' Vorspiel zum III. Akt „Pfeifertag", Griegs „Sigurd Jorsalfar" und Raffs Symphonie „Im Walde". — Hennigscher Verein. Trio Schumann, Halir, Dechert: Brahms' c-moll Trio op. 101, Beethovens Kreutzersonate, Schuberts Es-dur Trio op. 100, Händels „Judas Maccabäus" in Chrysanders Originalbearbeitung; Dirigent Prof. C. R. Hennig; Solisten Frau Cahnbley-Hinken, Frau Walter-Choinanus, Jungblut und Hess van der Wyk. — Im Verein junger Kaufleute spielte Godowsky u. a. Webers As-dur Sonate op. 39 und Chopin'sche Werke, Heinrich Grünfeld Beethovens F-dur Cellosonate op. 5, das Leipziger Gewandhaus-Quartett Tschaikowsky's D-dur op. 11 und Mozarts B-dur Quartett Köchel 589. Susanne Dessoir gab mit Hinze-Reinhold einen Volkslieder-Abend, Helene Staegemann sang Schubert und Brahms' Zigeunerlieder op. 103, während Joan Manén als Techniker glänzte. — Hans Hielscher (Bariton) und Paul Plüddemann gaben einen Balladenabend mit Loewe und Martin Plüddemann als Kernpunkte. Die Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Berliner Königl. Kapelle spielte Mozarts Es-dur Quintett und Thuilles B-dur Sextett, Ignatz Friedman Chopin und Beethovens Appassionata. Sarasate brachte Prof. Sobrino-London als Pianisten mit. Der elfjährige Jahnke, ein Schüler Petschnikoffs, erfreute durch technische Reife. A. Huch

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte im Konzertverein und in Symphoniekonzerten hervorragende Meisterwerke: Liszts „Faust" und Berlioz' „Harold", in dem Hermann Ritter aus Würzburg die Solo-Bratsche übernahm. Als Neuheit wurde H. Noetzels A-dur Symphonie und „Pierrot" unter des Komponisten persönlicher Leitung aufgeführt und beifällig aufgenommen. Der Konzertverein gab einen besonderen Brahms-Abend unter Mitwirkung von Artur Schnabel. Die Volkskonzerte stattete Schulz mit sehr ernsten Werken aus: Siegfried-Idyll, Tristan-Vorspiel und -Schluss, Liszts „Nächtlicher Zug" und Mephistowalzer, „Tasso" u. dgl. Ein etwas akademisch steifes Konzert veranstalteten die Meininger unter Wilhelm Berger (Beethovens Es-dur Symphonie, Siegfried-Idyll und Tannhäuser-Ouvertüre). Prof. Thierfelder führte mit seiner Singakademie Liszts „Heilige Elisabeth" auf. Von Solisten traten u. a. Possart und Hermann Gura an einem prächtigen Schiller-Goethe-Abend auf. Hervorzuheben sind die Liedervorträge von Elena Gerhardt und die pianistischen Leistungen von Elisabeth Bokemeyer und Hermann Monich. Unsere Konzerte sind mithin sehr reichhaltig und auf hohe Ziele gerichtet. Die Darbietungen stehen auf einer für eine mittlere Stadt aussergewöhnlich hohen Stufe.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

SONDERSHAUSEN: Ziemlich spät sind wir jetzt mit der „Domestica" von Strauss bekannt gemacht worden, desto schneller mit der G-dur Serenade op. 95 von Reger. Bei beiden Werken vermisst man die Harmonie zwischen Mittel und Zweck; ihr intimer und ihr idyllischer Charakter steht im Widerspruch mit der Überfülle des orchestralen Körpers und der Breite des Satzbaues. Die Feinheit der differenzierten Tonfärbung in der Serenade, die geistreiche Art der Themenentwicklung in der Symphonie würden bei knapperen Formen gewiss wirksamer sein. Der gleiche Misstand zeigte sich im „Scherzo fantastique" op. 25 von Joseph Suk, einer etwas extravaganten Walzerphantasie für Orchester mit üppigsten „Schlageffekten". Themen — einen bis drei Takte lang, Wiederholung — unendlich. Nur eine schöne schwermütige Cellomelodie hebt sich aus der Eintönigkeit, der durch raffinierte Instrumentierungskunst Lichter aufgesetzt werden. Da hat Jean Sibelius in seinem „Valse triste" die Würze der Kürze dem pikanten Opus einsichtsvoller beigemischt. Eine Ballszene, durch das con sordini der Streicher wie in einen Schleier gehüllt, wie in Erinnerung geschaut. In „La tristesse du printemps" desselben Komponisten herrscht aber zuviel Tau-

wetterstimmung, um „reine" Wirkung üben zu können. An den Kammermusikabenden wurde neben klassischen Werken als Neuheit ein Klavierquintett von Heinrich XXIV. Fürst Reuss geboten, eine Schöpfung von heiterer Diktion. Unter den Konzertsolisten begrüssten wir von auswärtigen u. a. Adolf Gröbke; Konzertmeister Beermann aus Nürnberg spielte das erste Violinkonzert von Sinding in A-dur, während unser heimischer Geigenmeister Corbach uns die Bekanntschaft mit dem zweiten in D-dur vermittelte. Das zweite Klavierkonzert von d'Albert erbrauste unter den Künstlerhänden Kurt Fischers, der an Stelle des erkrankten Prof. Schroeder auch die Symphoniekonzerte leitete.
M. Boltz

STETTIN: Die göttlichen Böhmen und die allzu menschlichen Waldemar Meyer und Genossen, das elegante Russische und das naturfrische Holländische Trio, sowie unser seit 25 Jahren hier wirkender, kunstfreudiger Paul Wild taten die Schleusen der Kammermusik weit auf. Solcher Fülle entsprachen auf anderer Seite nur vier Symphoniekonzerte, von denen die beiden ersten, von Winderstein geleitet, als hochwertigste Leistung Berlioz' „Fantastique" und als eine auf Schaumschlägerei herauskommende Neuheit „La belle au bois dormant" von Bruneau brachten. — Dann kam Richard Strauss mit dem Mozartsaal-Orchester und stellte in wundervoller Tiefgründigkeit „Tod und Verklärung" und die fesselnde Neuheit „Oedipus-Prolog" von Schillings hin. — Ein viertes Konzert kennzeichnete das jetzige Haupt des hiesigen Loewe-Konservatoriums, H. Trienes, als achtbaren Dirigenten und Komponisten. — Im Zentrum des lokalen Musiklebens aber stand das 40jährige Stiftungsfest des Musikvereins unter Lorenz. Der künstlerische Niederschlag der Feier war eine denkwürdige Aufführung des Dirigenten „Hymne an die Kunst", des „Te Deum" von Bruckner und Wagners Parsifal-Chöre. Ueber eine unübersehbare Reihe von Einzelerscheinungen im folgenden Bericht Näheres.
Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Im fünften Abonnementskonzert stellte sich unser Wilhelmer-Chor und Bach-Dirigent Prof. Münch als Konservatoriumskandidat und Orchesterleiter vor — in Beethovens achter und Brahms' dritter Symphonie: gediegen, doch noch etwas grobkörnig und der überlegenen Routine ermangelnd. Gerardy erwies sich als ein besonders in weicher Kantilene gefälliger Cellist. Das sechste Konzert stand unter Leitung des Stuttgarters Seyffardt, der sich, nicht sehr diplomatisch, mit einer eigenen Symphonie (in D) einführte, einem mehr durch geschickte Verarbeitung als durch Bedeutung der Themen sich auszeichnenden Werk älteren Stils. Der Dirigent erschien gewandt und von reifem musikalischen Empfinden. Als Solist liess sich Zsjic, einstmals der unsere, hören; doch scheint mir sein Geigenton etwas herber geworden, sein tonpoetischer Charakter zwar unverändert. Wüllner kam, sang und siegte; im Orchesterverein gefiel Frau Batz-Kalender (Sopran) aus Köln, weniger die für Dilettantenvereine zu schwere Schubert'sche C-dur Symphonie. Im Tonkünstler-Verein glänzte das Brüsseler Quartett, besonders mit Borodins interessantem Werk; ein junger Strassburger, Heger, erweckte mit einigen, teilweise noch etwas wild gährenden Gesängen für Alt (Frl. Sedmak) Hoffnungen für die Zukunft. Beim städtischen Quartett, das wegen des Primgeigers Schuster Tonhärte nicht recht zum Blühen gelangt, liess sich Frl. Epstein (Frankfurt) als feine Pianistin hören. Münch brachte einige Bachkantaten (mit Strichen!), unter stilvoller Mitwirkung von G. Walter (Tenor, Berlin) und W. Geist (Bariton, hier). — Der Männergesangverein veranstaltete einen schönen Volksliederabend, mit H. Götz (Mannheim), Inhaber eines angenehm weichen Baritons und dem hiesigen tüchtigen Pianisten Stennebrüggen als Solisten. Einem Volkskonzerte des städtischen Orchesters, mit Haydn und Beethoven im Programm (Dirigent Fried), fehlte nur — das Volk.
Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Hochflutartig setzten die Konzerte im neuen Jahre ein und zwar mit dem letzten gut verlaufenen Abonnementskonzert des Hoftheaters unter der künstlerischen Mitwirkung Edith Walkers. Die erste Aufführung der Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner vermochte infolge des geringen gedanklichen Inhalts nicht zu fesseln, um so mehr jedoch Strauss' „Heldenleben". — Reinsten künstlerischen Genuss gewährte der von der zahlreichen Zuhörermenge mit Beifall überschüttete Meistergeiger Burmester. — Die Klavierabende von d'Albert, Reisenauer und Stavenhagen zeigten jeden der drei Tastengewaltigen in seiner Eigenart. — Weingartner feuerte unsere Hofkapelle in seinen „Gefilden der Seligen" sowie in der „Wallfahrt nach Kevlaar" (von Gmür verständnisvoll gesungen) zu herrlichen Leistungen an, ebenso unser Krasseltquartett, das in einem Weingartner-Abend das F-dur Quartett sowie das e-moll Klaviersextett unter Mitwirkung des Schöpfers zu erfolgreicher Wiedergabe brachte. Ein Beethovenabend desselben Quartetts unter der künstlerischen Mitwirkung Obrists zeugte von dem ernsten Streben dieser Kunstvereinigung. — Ebenso erbrachte eine gutgelungene Choraufführung der Musikschule unter Degners gewissenhafter Leitung aufs neue den Beweis von dem erfolgreichen Arbeiten an genannter Anstalt. Eine interessante Novität „Maria und die Mutter" für Chor, Soli und Orchester von Degner erfreute sich einer sehr beifälligen Aufnahme. — Das Konzert unseres Konzertmeistes Rosé (Cello) unter Mitwirkung von Frl. vom Scheidt hinterliess in jeder Beziehung einen künstlerischen Eindruck. — Bei den Liederabenden von Willi Kewitsch (Berlin) und Else Droysen interessierten die Mitwirkenden (Frl. Schwarz eine tüchtige Geigerin, und Herr Solomonoff, ein sehr temperamentvoller Geiger) mehr als die Konzertgeberinnen.
Carl Rorich

WIEN: Wozu wohlbekannte Künstlernamen abermals nennen, geläufige Porträts abermals malen wollen? Wien liegt auf der grossen Rundreiseroute des internationalen Virtuosentums und wird, wie man glauben wird, recht angelegentlich aufgesucht. Daher nichts von Sängern, Geigern und Pianisten beiderlei Geschlechts, mag sich auch manche Erscheinung

im Wiener Geschmacke anders ausnehmen, als in Berlin, München oder Dresden. Doch möchte ich kurz von einem Pianisten sprechen, bezüglich dessen wir wohl die Priorität haben. Ein Wunderknabe — man erschrecke nicht, aber man wundere sich ordentlich, wenn man es verlernt haben sollte. Kein kleiner Virtuose, sondern ein kleiner Künstler und, beinahe hätte ich gesagt, ein grosser. Dieser Knabe hat, um alles andere zu übergehen, Liszts h-moll Sonate mit einer pianistischen Reife, einer Kraft der Gliederung und Zergliederung, mit einer geistigen Überlegenheit gespielt, die einfach wortlos machten. Das Kind stammt aus jenem Ungarn, wo Franz Liszt geboren wurde. Ernst von Lengyei — dies der Name — ist eine allererste Hoffnung. Neben dem kleinen Lengyei sind zwei junge Klavierspieler aufgetreten, die sich vor zwei Jahren in Paris in Fechterstellung gegenüberstanden: als Bewerber um den Rubinsteinpreis. Wilhelm Backhaus war glücklicher als der Wiener Bruno Eisner. Und offen gestanden, er hat sein Glück auch verdient. Ein erstrangiger Spieler mit saftigstem Klavierton und einer Technik, die über den Dingen steht. Nur eine stärkere Dosis von Wärme wäre erwünscht. Eisner betont das Temperament, die Kraftmeierei; die mittleren Tinten fehlen noch und das tiefere geistige Ausschöpfen. Aber sonst sind alle Bedingungen für ein zukunftssicheres Emporsteigen vorhanden. — Unsere grossen Konzertgesellschaften beeilen sich nicht mit Novitäten. Eine Brahms-Gedenkfeier der Gesellschaft der Musikfreunde ist „würdig" — so sagt man doch bei Gedenkfeiern? — verlaufen; das letzte Nikolaikonzert der Philharmoniker gab wieder einmal einem einheimischen Dirigenten, dem Hofopernkapellmeister Bruno Walter, Gelegenheit, zu zeigen, wie wenig man der auswärtigen Dirigenten bedürfte. Walter hat insbesondere Schumanns B-dur Symphonie mit Wärme angefasst, plastisch herausgearbeitet. Eine der anmutigen Serenaden von Robert Fuchs erhellte alle Gesichter im Saale. Fuchs, einer der liebenswürdigsten, feinsinnigsten Vertreter der älteren Wiener Schule, die, Schubert und Schumann im Herzen, die Hand Brahms' ergriffen hat, wird demnächst sechzig Jahre alt. Er verdient, dass man sich auch ausserhalb Wiens, in deutschen Landen, an ihn erinnerte. — Nun, nach Berlin, nach München, hat auch Wien Mahlers Sechste Symphonie gehört. Wiederholt sind in diesen Blättern Urteile über das Werk niedergelegt worden, zwiespaltig, wie dieses selbst. Man mag es noch so überlegen zu analysieren versuchen, ein Rest am Rätsel bleibt, wenn der witzige Kritiker auch ehrlich ist. Es gibt einen Maler in Wien, dem Mahler mit seinem kontrapunktischen und instrumentalen Liniengewirr, mit seinen Herausforderungen an den Philister zu vergleichen wäre: Klimt. Aber Klimt hat nicht das Pathos, nicht die treibende Energie, nicht das schmerzhaft die Nerven aufwühlende. Noch in der Erinnerung schreckt man vor dem letzten Satz der Symphonie zurück, der, ein gewaltiges architektonisches Gebilde, zugleich die äusserste Übertreibung von Mahlers Stil darstellt. Die Sechste Symphonie steht zweifellos in der Erfindung zurück hinter den früheren, aber sie scheint uns noch in einem wesentlichen Punkte eine Stärke Mahlers zu verleugnen. Sie betont das „Thematische", stellt das „Melodische" zurück. Es charakterisiert sonst die Erscheinung Mahlers, dass er, oft in einer fast naiven Weise, der instinktiven Sehnsucht der Zeit nach dem Melodischen Ausdruck gibt. Er befruchtet sich allerdings an der volkstümlichen Weise, wie sie sich heute mehr in den Strassen der Grosstadt als auf den Bergen und in den Wäldern bildet, aber der Zug zum Melodischen ist da und verrät oft eine persönliche Note. Der bedeutendste Satz dünkt mir das Scherzo mit seiner geistsprühenden Rhythmik. Der äussere Erfolg des Werkes war ein äusserst lebhafter, und selbst der monströse Schlussatz drückte nicht auf die Stimmung. Der öffentliche Epilog freilich — doch sprechen wir nicht von Politik. — Interessanter als sonst haben sich die beiden letzten Philharmonischen Konzerte gestaltet. Das eine brachte Richard Strauss als Dirigenten, das andere Max Reger als Bachspieler und Komponisten. Strauss kam klassisch vom Scheitel bis zur Sohle, spendete Weber, Mozart, Beethoven, von letzterem die Eroica, ein wenig mit Auffassungen überladen, aber im ganzen warm angefasst. Reger brachte seine neue Serenade mit, die eigentlich eine Sinfonietta ist, sowie seine Sinfonietta eine Symphonie war. Die Erfindung ist schwach, Bach ist stark darin. Aber das Harmonische ist gesünder, die Instrumentation lichter als in der „Sinfonietta", und so wären noch manche negative Tugenden aufzuzählen. Positiv tugendhaft ist Reger bloss als Kontrapunktiker, und vor diesem ziehen wir tief den Hut ab.

Dr. Julius Korngold

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den einleitenden Aufsatz Professor Schemanns über Luigi Cherubini, dessen 65. Todestag auf den 15. März fällt, illustrieren wir durch ein Porträt des Meisters nach dem ausgezeichneten, in der Galerie des Pariser Louvre befindlichen Ölgemälde von Jean Ingres. Den vierten der hier zum erstenmal veröffentlichten Briefe Cherubini's an Generalmajor v. Witzleben geben wir im Faksimile wieder.

Die Porträts von Anton Urspruch und Ludwig Thuille gehören zu den Gedenkartikeln, die den jüngst verstorbenen Tonsetzern im vorliegenden Heft gewidmet sind.

Auch Freiherr Karl von Perfall, der ehemalige langjährige General-Intendant des Münchner Hoftheaters und der Hofmusik, der am 14. Januar aus dem Leben schied, war ein fruchtbarer Komponist, der neben Chor- und Orchesterwerken namentlich das Feld der Oper pflegte („Sakuntala“, „Das Konterfei“, „Raimondin“, „Junker Heinz“). Perfall gehört zu den Intendanten, die nicht im Hofdienst, sondern auf der Stufenleiter einer künstlerischen Karriere zur Leitung eines Theaters berufen werden. Nach Vollendung seiner musikalischen Studien gründete er 1854 den Oratorienverein in München, den er bis zu seinem Amtsantritt (1864) leitete. Als Intendant veranstaltete er u. a. die kunstgeschichtlich bedeutsamen, von Dingelstedt inszenierten Musteraufführungen; seine Tätigkeit fiel auch mit jener Epoche zusammen, da Ludwig II. sich für Richard Wagner einsetzte. Die berühmten Separatvorstellungen fanden unter Perfall statt.

Es folgt das Porträt des einst wegen seines brillanten glatten Spiels gefeierten Klaviervirtuosen Alfred Jaëll (gestorben 27. Februar 1882).

Den Beschluss bildet das Bild von Heinrich Bellermann (geboren 10. März 1832), Nachfolger von Marx in der Professur für Musik an der Berliner Universität und Komponist einer Reihe von Werken für a cappella Vokalmusik. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um das Studium der Mensuraltheorie durch seine grundlegende Schrift „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert“.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

À Monsieur
Monsieur J. Witzleben
Général major, Adjudant
Général

à Berlin

EIN BRIEF CHERUBINI'S
AN GENERALMAJOR WITZLEBEN

Paris 23 Septembre 1819.

J'ai été on ne peut plus charmé, et en même tems flatté, très cher et bon ami, d'apprendre par votre lettre du 11 courant, que vous m'avez cru digne d'être Parrain de votre nouveau né. C'est une preuve de plus que vous me donnez de votre bonne amitié pour moi, et ce titre de Parrain en resserant encore nos liens, me rend tout fier, et me comble de joie. Je desirerais être instruit quels sont les usages de votre pays, qui je crois sont différents du notre, pour rendre ce titre authentique, car je desire que rien ne manque à la qualité que vous avez eu l'aimabilité de me donner; et en attendant s'il faut que j'ajoute un nom, à ceux que vous comptez donner, ou à ceux que votre Enfant a déjà, je vous prie que ce soit celui de Louis, ou de Salvador, à votre choix, car sachez que je m'appelle aussi Salvador. Je vous prie aussi de remercier pour moi Madame de Witzleben de ce qu'elle a bien voulu me nommer son Compère. Mme. Cherubini me charge de vous présenter à tous deux ses complimens affectueux, et mes enfants sont bien sensibles à votre bon souvenir pour eux.

J'ai appris par Mr. Delatre, et par Spontini même l'engagement que ce dernier a contracté avec S. M. le

Roi de Prusse. J'envie son sort, puisque il aura le bonheur d'aller dans le pays que vous habitez, où il vous verra sans cesse. j'aurais joui du même bonheur, si l'on m'eut accordé les appointemens. que je demandai il y a quatre ans; mais il paraît qu'on met plus de prix à avoir Spontini, puisque on lui donne 35 mille francs, tandis que j'avais demandé moins. Au surplus mon sort est fixé ici; et comme je n'ai point d'ambition je me contente du peu que j'ai, et dans tout cela je ne regrette que vous, mon très cher ami.

je suis très sensible à l'inquietude que vous m'avez temoignée sur ma Santé, et sur celle de Mad^me. Cherubini. En vous parlant de la mienne je n'ai pas voulu vous dire qu'elle fût positivement mauvaise, je vous faisais observer seulement que je prends des années, et qu'à mon âge on ne se porte jamais bien parfaitement. Quant à ma femme elle n'est pas. positivement malade, mais

elle éprouve beaucoup de foiblesse et quelques souffrances par suite d'une ancienne fausse-couche dont elle ne s'est jamais bien remise.

Adieu cher et bon ami ; je vous recommande sur tout, lorsque vos importantes occupations vous en laisseront le loisir, de me donner de vos nouvelles et de tout ce qui vous intéresse. En attendant, veuillez faire agréer mes hommages à Madame Witzleben.

Je suis tout à vous pour la vie de cœur et d'âme, en vous embrassant tendrement, ainsi que mon cher filleul.

L. Cherubini



LUIGI CHERUBINI
nach Jean Ingres

elle éprouve beaucoup de foiblesse et quelques souffrances par suite d'une ancienne fausse-couche dont elle ne s'est jamais bien remise.

Adieu cher et bon ami ; je vous recommande surtout, lorsque vos importantes occupations vous en laisseront le loisir, de me donner de vos nouvelles et de tout ce qui vous intéresse. En attendant, veuillez faire agréer mes hommages à Madame Witzleben.

Je suis tout à vous pour la vie de cœur et d'âme, en vous embrassant tendrement, ainsi que mon cher filleul.

L. Cherubini



LUIGI CHERUBINI
nach Jean Ingres

elle éprouve beaucoup de foiblesse et quelques souffrances par suite d'une ancienne fausse-couche dont elle ne s'est jamais bien remise.

Adieu cher et bon ami ; je vous recommande surtout, lorsque vos importantes occupations vous en laisseront le loisir, de me donner de vos nouvelles et de tout ce qui vous intéresse. En attendant, veuillez faire agréer mes hommages à Madame Witzleben.

Je suis tout à vous pour la vie de cœur et d'ame, en vous embrassant tendrement, ainsi que mon cher filleul.

L. Cherubini

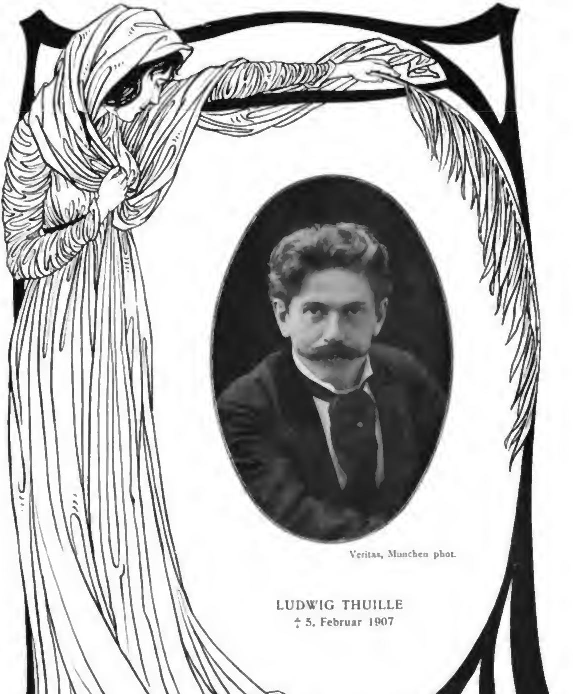


LUIGI CHERUBINI
nach Jean Ingres



ANTON URSPRUCH
† 11. Januar 1907

VI. 11



Veritas, München phot.

LUDWIG THUILLE
† 5. Februar 1907



KARL FREIHERR VON PERFALL
† 14. Januar 1907



ALFRED JAËLL
† 27. Februar 1882

VI. 11



HEINRICH BELLERMANN
* 10. März 1832

VI. 11

DIE MUSIK

Wie wenig gehört zum Glück! Der Ton eines Dudelsacks. Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum. Der Deutsche denkt sich selbst Gott Lieder singend.

Friedrich Nietzsche

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

RICHARD WAGNERS WEBERTRAUERMARSCH

von Kurt Mey-Dresden

Am Beginn der Bayreuther Festspiele 1906 hatte ich das Glück, dem Hause Wahnfried die notengetreue Abschrift der Orchesterpartitur eines wohl nur ganz wenigen Lebenden bekannten Gelegenheitswerkes Richard Wagners überreichen zu können: der Trauermusik zur feierlichen Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers. Bei den meisten Lesern der „Musik" dürften wohl die näheren Umstände dieser Überführung aus dem mit besonderer Wärme geschriebenen Bericht des Meisters selbst bekannt sein, der im zweiten Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" abgedruckt worden ist. Es geht daraus hervor, dass die Anregung zu dieser Überführung von einem Dresdner Komitee ausging, von dem man sonst nichts weiter weiss, als dass es nicht von Richard Wagner selbst gegründet worden war, der ihm jedoch zweifellos angehörte und wohl sogar sein eifrigstes Mitglied war. Ohne diese lebhafte Initiative und tätigste Mitwirkung des grossen Nachfolgers am Dresdner Dirigentenpult wäre der Plan jedenfalls nicht zur Ausführung gelangt, und der Sarg des Freischützkomponisten stünde vielleicht heute noch in einer vergessenen Ecke der grossen St. Paulskirche zu London, wo man ihn — laut Bericht eines damaligen Reisenden — rücksichtslos untergebracht hatte. Der Gründer jenes Dresdner Komitees, der mit Wagner befreundete Professor Löwe, hatte die Dresdner Liedertafel zur Veranstaltung eines ertragreichen Konzertes zu genanntem Zwecke veranlasst, während die Intendanz ein gleiches oder ähnliches Unternehmen aus „religiösen Bedenken" abgelehnt hatte. Wagner überwand durch seine Beharrlichkeit den starken Widerstand der Dresdner Generaldirektion, welche die sonderbarsten Einwendungen machte, durch die vielleicht allerdings mehr gründliche Verständnislosigkeit als böser Wille hindurchblickte. Das Berliner Hoftheater, unter Meyerbeers Opernleitung, hatte dagegen eine Vorstellung zugunsten der guten Sache veranstaltet, die nicht weniger als 2000 Taler einbrachte; diesem Beispiel waren andere Bühnen gefolgt und schliesslich auch die Dresdner. Hatte

Wagner durch seine begeisterte und begeisternde Agitation schon ein Mitverdienst an dem nun glücklich erreichten Zusammenbringen des nötigen Kapitals, mit dem man auch noch die Kosten der Gruft bestreiten und den Fonds für das Dresdner Weberdenkmal begründen konnte: so war die eigentliche Überführungsfeier in Dresden nun völlig sein Werk. Er komponierte die Trauermusik, dichtete und vertonte den Trauerchor am Grabe, studierte beides ein und leitete es und hielt auch noch die bekannte, ebenso innige als bedeutsame Grabrede (die ebenfalls an erwähnter Stelle abgedruckt ist). Über die Trauermusik lassen wir nun am besten zunächst Wagner selbst reden:

„Der ältere der beiden hinterlassenen Söhne des verewigten Meisters reiste (im Dezember 1844, siebzehn Jahre nach Webers Tode) selbst nach London, um die Asche seines Vaters zurückzuführen. Dies geschah zu Schiff auf der Elbe, wo jene schliesslich am Dresdner Landungsplatze anlangte, um hier zuerst auf deutsche Erde überführt zu werden. Diese Überführung sollte am Abend bei Fackelschein in feierlichem Zuge vor sich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermusik zu sorgen. Ich stellte diese aus zwei Motiven der „Euryanthe“ zusammen; durch die Musik, welche die Geistervision in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach B-Dur transponierte Kavatine der Euryanthe „hier dicht am Quell“ ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des ersten Motives, wie sie sich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluss anzureihen. Dieses somit sehr gut sich fügende symphonische Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinstrumente besonders orchestriert und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benutzung der weichsten Lagen derselben studiert; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Teile liess ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leisesten Piano ersetzen, und erreichte durch das Ganze, schon als wir es im Theater probierten, eine so überaus ergreifende und namentlich gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, dass, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient, welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Musik auf offener Strasse beim feierlichen Zuge selbst; da das sehr langsame Tempo, welches sich durch keinerlei rhythmische Merkmale deutlich zeichnete, hierfür besondere Schwierigkeiten machen musste, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren lassen, um so den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Musiker, nachdem sie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreise um mich hergehen liess. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenstern den Zug kommen und vorübergehen sahen, versichert, dass der Eindruck der Feierlichkeit unbeschreiblich erhaben gewesen sei.“

Wir hielten es für ratsam, hier Wagner selbst reden zu lassen, weil man seine Absicht nicht klarer machen kann, als er es mit seinen eigenen Worten getan hat. Eine solche genaue Kenntnis der Absicht ist aber im vorliegenden Falle um so notwendiger, als hier leider nicht die ganze, ebenso interessante als bisher unbekannte Partitur der Trauermusik zum

Abdruck gelangen kann, sondern nur ihre Beschreibung, was in musikalischen Dingen immer einen Mangel bedeutet. Aus Wagners lebhafter Schilderung erkennt man, dass es sich durchaus nicht um einen Trauermarsch im gewöhnlichen Sinne handelt, sondern um eine Art Gesamtkunstwerk, wenigstens um eine Verbindung von Ton- und Tanzkunst, und bei der Bestattung selbst nicht um einen alltäglichen oder auch festlichen Leichenzug, sondern um einen feierlichen Totenreigen mit Musikbegleitung. Es ist vielleicht nicht allgemein bekannt, dass die hier besprochene Trauermusik in einer Klavierbearbeitung erschienen ist. Diese ist neuerdings von der Verlagsfirma (Adolf Fürstner in Berlin) sogar mit einem Stempel „Aufführungsrecht vorbehalten" versehen; doch wird sich dies wohl nur auf das Klavierarrangement beziehen und kaum auf die Orchesterpartitur, die jedenfalls nicht im Besitz der genannten Firma ist, und über welche somit nur das Haus Wahnfried zu bestimmen haben dürfte. — Das Arrangement für Klavier, von Adolf Blassmann besorgt, ist nun zwar ein ganz interessantes Klavierstück; aber es ist derartig „bearbeitet", dass man es kein getreues Abbild der Partitur mehr nennen kann. Dennoch muss uns dieses Arrangement (welches für jeden Leser um weniges Geld zu haben ist) bei der Beschreibung der Partitur als Führer dienen. Es führt folgenden ziemlich umständlichen Titel: „Trauersinfonie zur feierlichen Beisetzung der Asche Carl Maria von Weber's, ausgeführt während des Zuges vom Ausschiffungsplatz bis an den Kath. Friedhof zu Friedrichstadt-Dresden am 14. Dezember 1844. Nach Melodien der Euryanthe arrangiert von Richard Wagner." Diesen Titel hat Blassmann selbst zusammengestellt. Schon das erste Wort „Trauersinfonie" scheint nicht glücklich gewählt. Das Tonstück beginnt in b-moll, welche Tonart aber, wie bei Weber, nicht festgehalten wird, und steht hauptsächlich in B-dur, womit es auch abschliesst. Die Tempobezeichnung lautet „Langsam und feierlich", während im Originalmanuskript der Orchesterpartitur „Adagio" zu lesen ist. Die ersten 16 Takte, mit der b-moll-Vorzeichnung, sind pianissimo gehalten. Die pp-Bezeichnung wird sogar mehrfach ausdrücklich wiederholt, obwohl nur im 10. und 11. Takte ein An- und Abschwellen vorgeschrieben ist (das Decrescendozeichen im 5. Takte der Klavierbearbeitung fehlt in der Partitur). Vom 7. Takte ab ertönt mehrfach der gedämpfte Trommelwirbel. Das Basstremolo im 11. Takte bei Blassmann dagegen ist nicht nur falsch, sondern bringt auch einen ganz falschen Rhythmus in das Ganze. In der Partitur hört gerade hier der Wirbel auf, während die Bläser die erste Hälfte des Taktes aushalten und dann pausieren, mit Ausnahme der melodieführenden Flöte und Oboe. Diese ersten 16 Takte bringen die Visionsmusik (mit dem Emma- oder Ringmotiv aus „Euryanthe"). Der 16. Takt ist der einzige in

der ganzen Trauermusik, den Wagner zu Webers Komposition hinzugesetzt hat; er besteht aus nichts als dem ausgehaltenen definitiv nach B-dur überleitenden Dominantakkord. Das Werk ist somit eigentlich eine Komposition im wörtlichen Sinne, nämlich eine Zusammensetzung; Wagner hat geeignete, in Webers Opern zerstreute Melodieen sinnvoll zusammengesetzt; hierin und dann allerdings in der wundervollen, ungemein charakteristischen Neuinstrumentation, von der noch zu reden sein wird, bestand diesmal Wagners künstlerische Tätigkeit. — Es folgt nun der 56taktige Mittelsatz mit der oben von Wagner genannten gleichfalls schon in der Ouvertüre zur „Euryanthe" vorkommenden zweiten Melodie, die natürlich in der Trauermusik am Adagiotempo festhält. Dieser Satz beginnt piano und bewegt sich zwischen p und pp, wozu an mehreren Stellen noch die dynamische Bezeichnung dolce tritt, bis in seinem 34. Takte ein starkes, nach drei Takten sich zum Fortissimo steigerndes Crescendo eintritt. Die Trommeln schweigen 38 Takte und setzen erst ein, als das Fortissimo sich sofort wieder bis zum piano abschwächt; sie wirbeln acht Takte fort; doch ist der Bassrhythmus dieser Takte in der Klavierbearbeitung ein ganz willkürlicher, die Zartheit des Tonstückes geradezu vernichtender Zusatz; Blassmann lässt hier die tiefe D-Oktave mehrfach auf dem schwachen Taktteil anschlagen, wodurch eine unruhige, synkopenartige Wirkung erzielt wird, nach der man in der Partitur vergebens sucht. Es mag sein, dass dadurch das Tonstück auf dem Klavier lebendiger wirkt, ja, dass ohne solche Zusätze eine Klavierwirkung mit ihm kaum zu erzielen ist: aber ein richtiges Bild der Originalkomposition kann dadurch unmöglich hervorgebracht werden. Im 41. Takte des zweiten Satzes erlaubt sich Blassmann sogar eine rhythmische Verrückung der Melodie; im 43. setzt er die Bezeichnung tenuto auf den ersten, anstatt auf den zweiten Akkord. In den Takten 49 und 50 hat er wieder den Rhythmus verschlimmbessert, in den Takten 52 bis 55 ein Basstremolo auf B willkürlich hinzugesetzt, im 55. Takte die Töne f-ges mit Tenutozeichen versehen, während die Partitur nur die in der Bearbeitung fehlende Vorschrift pp aufweist; endlich schliesst er im 55. und 56. Takte den zweiten Satz in der Oktav- anstatt in der Terzlage ab. — Auf den zweiten Satz folgt nun noch eine 16taktige Coda, so dass die ganze Trauermusik 88 Takte enthält. Die Coda bringt wieder das Emmamotiv, diesmal aber in ausgesprochenem Dur oder, um Wagners eigene Worte zu gebrauchen, in verklärter Wiederaufnahme. Blassmann verlegt im 11. und 13. Takte dieses Schlussatzes die Trompetenmelodie aus der eingestrichenen in die kleine Oktave. Ausserdem hängt er ganz unnötigerweise noch einen 17. Takt an, der in der Partitur ebensowenig zu finden ist, wie das diesem vorgeschlagene Kontra-B im sechzehnten. Bei der erwähnten Trompetenmelodie vergisst er die Bezeichnungen p und dolce. Man

erkennt, dass Blassmanns Arbeit wohl ein ganz wirkungsvolles Klavierstück abgeben kann, wenn es entsprechend vorgetragen wird, dass es aber nicht als Klavierauszug von Richard Wagners Weber-Trauermusik angesehen werden kann, dass ein solcher vielmehr erst neu gemacht werden müsste.

Den richtigen Titel des Tonstückes muss man sich aus Wagners Bericht erst zusammenstellen, da das Originalmanuskript überhaupt keinen führt; er würde lauten: Trauermusik zur feierlichen Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers aus London nach Dresden, aus zwei Motiven der „Euryanthe" zusammengestellt von Richard Wagner. — Die Instrumentation dieser Trauermusik ist ebenso eigenartig als wirkungsvoll. Das Orchester setzt sich zusammen aus drei ersten und zwei zweiten Flöten, vier ersten und drei zweiten Oboen, zehn ersten und zehn zweiten Klarinetten, fünf ersten und fünf zweiten Fagotten, vier ersten und vier zweiten Ventilhörnern in F, drei ersten und drei zweiten Hörnern in B basso, drei ersten und drei zweiten Ventiltrompeten in F, drei Alt-, drei Tenor- und drei Bassposaunen und vier Basstuben, zusammen also aus nicht weniger als aus 75 Bläsern. Hierzu kommen, laut Vorschrift der Originalpartitur, noch sechs gedämpfte Trommeln; der Leser weiss aber bereits aus dem längeren Wagnerzitat am Beginne der vorliegenden Ausführungen, dass Wagner bei der wirklichen Ausführung 20 gedämpfte Trommeln verwendete. Wer nun Richard Wagners unerhörte Instrumentierkunst bedenkt, wird, wenn er genügend musikalisch ist, sich ohne weiteres vorstellen können, dass das Tonstück den ausserordentlichen Eindruck machen musste, von dem Wagner spricht, zumal als Begleitungsmusik eines feierlichen, nächtlichen Trauererreigens zur Überführung eines ebenso grossen als geliebten deutschen Meisters der Töne, den seine eigenen Melodieen in klagenden Klängen zur letzten Ruhestätte in der deutschen Heimat geleiten! — Es bleibt noch übrig, über die Schicksale der bisher noch ungedruckten Originalpartitur einiges zu sagen. Der Dresdner Komponist und Kapellmeister Kurt Hösel hat im Jahre 1894 eine bis ins kleinste getreue Abschrift der von Wagner selbst geschriebenen und mit dem Datum 15. Nov. 44 unterzeichneten Originalpartitur genommen, und zwar in der Wohnung des damals in Dresden lebenden Kantors Volkmar J. W. Schurig (1822—1899), des Besitzers des Originalmanuskriptes. Da dieser Schurig, ausser Joh. Schneider und Julius Otto, auch Theodor Uhlig, den Freund Richard Wagners, zu seinen Lehrern zählte, so ist es möglich, dass ihm Uhlig das Manuskript geschenkt hat, der es von Wagner selbst verehrt erhalten haben konnte. Schurig hat damals die Absicht geäussert, das Manuskript der Königlichen Kapelle in

Dresden zu vermachen. Diese dürfte somit seine gegenwärtige Besitzerin sein, womit sie aber keineswegs die Inhaberin oder gar Ausüberin des Verlags- und Aufführungsrechtes wäre. Für sie ist das Manuskript ein Fafnerbesitz, das heisst ein unbenutzter, also unnützer; und von Rechts wegen gehört die Partitur wohl in das Archiv des Hauses Wahnfried, nachdem das Wagnermuseum zu Eisenach eine getreue Abschrift zu Studienzwecken für jedermann erhalten hatte. Dass Wagner selbst die Partitur mehrfach abgeschrieben habe, ist wohl so gut wie ausgeschlossen, weil sich dazu wohl kaum eine Veranlassung denken liesse. Dass Abschriften davon in ihrer Entstehungszeit gemacht worden seien, wäre schon eher möglich; indessen hat man bisher von solchen noch nichts gehört. Hösel selbst hat nach der bei Schurig 1894 besorgten Abschrift in jüngster Zeit noch zwei weitere gemacht, von denen die eine dem Wahnfriedarchiv einverleibt worden ist, während die andere im Besitz des Schreibers dieser Zeilen ist. Am besten wäre schon, wenn die Partitur demnächst im Druck erschiene. Grund dazu ist doch schon der Umstand, dass sie eben von Richard Wagner herrührt! Sie würde sich aber auch für den Konzertsaal eignen, besonders wenn auf dem Programm jedesmal eine kurze historische Erklärung beigefügt wäre. Ja, vielleicht wäre sogar ihre Verwendung bei besonders gearteten Trauerfeierlichkeiten nicht undenkbar. Allerdings könnte sie niemals die Wirkung wieder erreichen wie bei jener Weberfeier, weil man damals den Erfinder ihrer Weisen bestattete, mit dem diese Musik somit eng verwachsen war, während sie bei anderer, auch noch so feierlicher Verwendung nur durch die erhabene Schönheit ihrer Klänge allein zu wirken vermöchte.

EIN BRIEF[1][2] FRANZ BRENDELS AN FRANZ LISZT

NACH DEM ORIGINALE MITGETEILT

von Theodor Müller-Reuter-Krefeld

Herrn Hofkapellmeister Dr. Franz Liszt in Weimar.

Geehrter Freund.

Raff hat mich schon vorm Jahr und wiederholt eingeladen zu seiner

---

[1]) Das drei Seiten eines Quartbogens ausfüllende Original des Briefes befindet sich in tadellos erhaltenem Zustande im Besitze des Herausgebers. Die Adressseite ist mit sämtlichen Poststempeln und Brendels Siegel (C. F. B.) bis auf die abgelöste Briefmarke unversehrt erhalten. Der interessante Inhalt des Briefes rechtfertigt hinlänglich seine Veröffentlichung.

[2]) Band I der von La Mara herausgegebenen Liszt-Briefe enthält unter No. 99 (S. 134) und No. 100 (S. 136) zwei an Brendel gerichtete Schreiben Liszts, die sich mit der Gründung einer neuen Zeitschrift befassen. Der hier veröffentlichte Brief Brendels steht zwischen diesen beiden Schreiben und ergänzt, erläutert sie auf das glücklichste. Brendel wollte ein neues Journal unter dem Titel „Kunstwerk der Zukunft" herausgeben. Er teilt diese Absicht am 18. 3. 1853 Joachim Raff mit: „Ich gehe damit um, noch ein zweites Journal zu gründen, was allein unsrer Richtung gewidmet ist. Sie können das auch Liszt sagen." (Die Briefe Brendels an Joachim Raff sollen demnächst durch den Herausgeber veröffentlicht werden.) Mit Liszt hatte er den Plan besprochen, als dieser am Karfreitag, den 25. März 1853, in Leipzig zur Aufführung der Matthäuspassion war. Am 1. Ostertage des gleichen Jahres (27. März 1853) schreibt Liszt an Hans von Bülow: „Brendel vogue à pleines voiles vers les rives fortunées du ‚Kunstwerk der Zukunft' et a de grands projets d'extension pour son journal." (S. Briefwechsel zwischen Liszt und Bülow, S. 12.) Der erste der oben erwähnten Liszt-Briefe (No. 99) ist die Antwort auf einen Brief Brendels, den dieser nach der Karfreitagsunterhaltung an L. geschrieben hat; er ist unbekannt geblieben. Die Abkürzungen „K. d. Z." sind „Kunstwerk der Zukunft" zu lesen. Aus der Journalsgründung scheint nichts geworden zu sein, in späteren Briefen von L. an B. ist nicht mehr davon die Rede. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man auf diese Angelegenheit noch die Briefe beziehen, die Liszt und Wagner im August 1853 wechselten. (S. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Bd. I, S. 267—268 und S. 269—271.) Als Endresultat der damaligen Brendel'schen Pläne ist anzusehen die Herausgabe der „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft", Leipzig, C. Merseburger. Es erschienen davon von 1856—1860 fünf Jahrgänge, die wertvolle Beiträge zur Kunstgeschichte dieser Zeit enthalten. Im Buchhandel sind diese Bände nicht mehr zu haben.

Oper[1]) zu kommen; passt es Ihnen daher, so würde ich den 15ten oder 16ten April kommen; am liebsten wäre es mir sofort, aber 2 mal in so kurzer Frist wäre doch zu viel, da ich jetzt Honorar berechnen u. fortsenden muss, was mich 8 Tage in Anspruch nimmt. Halten Sie für nothwendig, dass ich eher komme, so bitte ich um Nachricht.

Ich bin vollkommen mit Ihnen einverstanden, wenn Sie rathen, das Unternehmen gehörig vorzubereiten; wenn ich zur Eile trieb, so waren es einestheils äussere Erwägungen, die günstige Zeit jetzt zur Messe, wo man die Buchhändler persönlich interessiren kann, der Wunsch, möglicher Concurrenz zuvor zu kommen — so soll, wie ich höre, mit dem 1. Juli in Dresden ein kritisches Blatt erscheinen — andern Theils habe ich jetzt gerade mannichfache Vorarbeiten in Bereitschaft, Arbeiten, die ich der neuen Zeitung widmen könnte, und die mich für den Anfang Manuscriptmangel nicht fürchten liessen. Besser freilich ist es, wenn alle Hauptmitarbeiter vorher völlig einverstanden sind über Mittel und Zweck. In dieser Beziehung wäre es nicht übel, wenn ich mit Einigen persönlich mich besprechen könnte, so z. B. mit Hettner,[2]) den ich, wenn ich zu Ihnen komme, aufsuchen könnte, Stahr[3]) u. s. w. Wagner, dem ich schon vor einiger Zeit schrieb, meinte, ich solle im Sommer ihn besuchen und dann anfangen. Ich habe allerdings grosse Lust, Wagner zu besuchen, aber mit dem Anfang bis dahin zu warten, halte ich nicht für nötig. Ueber Wagners Stellung zu dem Unternehmen überhaupt müssen wir ausführlicher sprechen. Es ist nicht möglich, mit ihm in allen Puncten Hand in Hand zu gehen. Zu dem sieht er die Dinge wirklich jetzt sehr hypochondrisch. Eine so entschiedene Vertretung Wagners, wie die durch Uhlig[4])

---

[1]) Joachim Raff, seit Anfang 1850 in Weimar lebend, schrieb eine Oper „König Alfred" 1848 in Stuttgart, arbeitete sie im Herbst 1850 gänzlich um und brachte sie am 9. März 1851 am Weimarer Hoftheater unter eigener Leitung zur ersten erfolgreichen Aufführung. In nochmals umgearbeiteter Fassung wurde „König Alfred" im März 1853 neu einstudiert und unter Liszts Leitung aufgeführt. Auf dem nachmals so bekannt gewordenen Ballenstädter Musikfest, das am 22. und 23. Juni 1852 unter Liszts Leitung stattfand, wurde die Ouvertüre als erstes Stück des zweiten Tages gespielt; Hans von Bülow schlug dabei grosse Trommel. Die Aufführung der Oper, zu der Liszt Brendel eingeladen hatte, sollte am 17. April 1853 stattfinden.

Über Entstehung, Umarbeitung und erste Aufführungen des „König Alfred" enthalten die von Frl. Helene Raff (J. R.s Tochter) im ersten Jahrgange der „Musik" veröffentlichten Briefe von Liszt und Raff sehr genaue Einzelheiten.

[2]) H. Hettner, Kunst- und Literarhistoriker, geb. 12. 3. 1821 in Leisersdorf (Schlesien), gest. 29. 5. 1882 in Dresden.

[3]) A. Stahr, Kunstschriftsteller, Gatte von Fanny Lewald, geb. 22. 10. 1805 in Prenzlau, gest. 3. 10. 1876 in Bad Liebenstein.

[4]) Th. Uhlig, Kammermusikus in der Hofkapelle in Dresden seit 1841, begeisterter Vorkämpfer für Richard Wagner, Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für

war anfangs gut, sogar notwendig, auf die Länge ist sie aber nicht durchzuführen. Wagner, glaube ich, fällt in den Irrthum, von denen die ihm nachtreten, zu glauben, dass sie ihn am besten verstehen, während er abweichende Ansichten aus Mangel an Verständniss erklärt. Es muss aber von Wagner in Einigem abgewichen werden, wenn aus der Sache etwas werden soll. Das Verschwinden der Einzelkunst z. B., wie es Wagner will, ist eine Unmöglichkeit und die Opposition gegen diesen Punkt sehr berechtigt.

Was meine Thätigkeit bei dem neuen Journal betrifft, so ist noch Etwas von Wichtigkeit. Wagner schrieb mir vor einiger Zeit, ich selbst solle mehr schreiben; ich kann aber nicht mehr thun, so lange Geschäftsarbeiten meine Hauptzeit in Anspruch nehmen. Bei dem neuen Journal würde ich sofort einen Hülfsarbeiter engagiren, der mir das Geschäftliche abnimmt. Dadurch wäre auch etwas für die Sache gewonnen.

Noch theile ich Ihnen Einiges über die Resultate neuester Erwägungen mit. Ich finde, dass im grossen Ganzen doch ein gewisser logischer Gang festgehalten werden muss. Die Nothwendigkeit veränderter Kunst muss erst erkannt werden, und dies geschieht am besten, wenn man zeigt, wie die Gegenwart beschaffen ist. Es ist daher mit dem Thatsächlichen zu beginnen. So will ich zunächst „Musikalische Zustände der Gegenwart“ schreiben. Dasselbe gilt von der Poesie u. s. w. Der Zustand des Theaters, der Schriftstellerwelt, der Zustand der Kritik.

Darauf müssen Untersuchungen kommen über das was lebendig und was ausgelebt ist in der Kunst der Gegenwart und so vorbereitet dann erst das K. der Z. Die Meisten halten ja die gegenwärtige Kunst für ganz vortrefflich, und sehen daher die Nothwendigkeit einer anderen gar nicht ein. Deshalb stimme ich auch mit Wagner nicht überein, wenn er wiederholt in Briefen an mich darauf dringt, die Fragen der Verbindung der einzelnen Künste im K. d. Z., z. B. Vers und Melodie, vorzunehmen. Erst müssen die Leute überhaupt eingesehen haben, dass so etwas notwendig ist, bevor weiter gegangen werden kann. Im neuen Journal dürfen wir nicht unmittelbar den Standpunkt der Zeitschrift aufnehmen, sondern müssen weiter zurückgehen.

Halten Sie es also für angemessen, so komme ich zum 17. Wünschen Sie eher eine Besprechung, so schreiben Sie mir gefälligst. Noch eine Bitte: beiliegenden Zettel bald möglichst an Raff senden zu wollen. Die Sache hat Eile. Raff trödelt zu sehr.

Berlioz schrieb mir einen freundlichen Brief. Mir geht immer im

---

Musik unter Brendels Redaktion, geb. 15. 2. 1822 in Wurzen, gest. 3. 1. 1853 in Dresden.

Kopf herum, dass der Anregung, die Sie im November gegeben haben, weitere Folge gegeben werden muss; es muss Berlioz Eingang verschafft werden; das kann aber nicht allein durch den Druck seiner Partituren geschehen, sondern hauptsächlich durch den Druck der Klavierauszüge. Die Dilettanten müssen ihn kennen lernen, und dann die Musiker zwingen. Das ist der einzige Weg. So ist das Erscheinen des Klavierauszuges von Faust in Deutschland nothwendig. Dann ist Bahn gebrochen.

Alles Weitere mündlich.

Mit freundschaftlichem Gruss von mir und meiner Frau

Leipzig den 5ten April 1853.

Ihr ergebener
Brendel

Die gedruckte Recension von Köhler[1]) habe ich nicht aufgenommen, weil ich ihn aufgefordert habe, etwas Ausführliches über Ihre Klavierwerke zu schreiben.

Ich fragte Sie hier, wie sich Pressel[2]) nach Weimar verlaufen habe. Vorm Jahre schrieb er mir nämlich, dass ihn die Zeitschrift, d. h. der Band, wo die Wagner'schen Briefe,[3]) der Sonntagsartikel[4]) u. s. w. drin stehen, nicht interessire. Seit der Zeit habe ich ihn als vollendeten Barbar laufen lassen.

---

[1]) L. Köhler, bekannter Klavierpädagog, eifriger Mitarbeiter der N. Z. f. M., geb. 5. 9. 1847 zu Breslau, gest. den 16. 2. 1886 in Königsberg.

[2]) G. A. Pressel, geb. 11. 6. 1827 zu Tübingen, gest. 30. 7. 1890 in Berlin, ursprünglich Theologe, später ging er zur Musik über. Bis 1852 war er Mitarbeiter der N. Z. f. M. Bekannt durch seine Untersuchungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems.

[3]) Die hier zitierten Wagnerschen Briefe sind enthalten im 36. Bande der Neuen Zeitschrift für Musik, Januar bis Juni 1852. Der erste „Ein Brief an den Redakteur der N. Z. f. M." in No. 6, 6. Febr. 1852, der zweite „Ein Brief an Franz Liszt über die Goethe-Stiftung" in No. 10, 5. März 1852. Beide Briefe sind zu finden in Wagners Gesammelten Schriften und Dichtungen, Band V (1872/81), der erste dort mit der Aufschrift „Über musikalische Kritik".

[4]) Unter dem „Sonntagsartikel" ist zu verstehen der in No. 7 des 36. Bandes (13. Febr. 1852) der N. Z. f. M. erschienene Aufsatz Hans von Bülows „Henriette Sontag. Ein Minoritätsgutachten". Der damals 22jährige H. v. B. zog sich durch die unerschrockene, scharfe Kritik der Sontagschen Kunstrichtung heftige Angriffe und die scharfe Missbilligung seiner Eltern zu. Man vergleiche hierzu seine Briefe, Band I, No. 120, 121, 122 u. 127. Der Artikel ist wieder abgedruckt in H. v. B.'s Ausgewählten Schriften.

PARTITURSCHMERZEN

von Erich Band-Stuttgart

Zur Frage der „Laienpartitur“ — oder sagen wir, um Missverständnisse zu vermeiden (und auch wohl wirklich richtiger): zur Frage der „Reformpartitur“ hat sich Weingartner im zweiten Dezemberheft der „Musik“ geäussert und dabei den Wunsch nach weiterer Erörterung dieses Gegenstandes in Fachkreisen ausgesprochen. Ich muss von vornherein bemerken, dass ich durchaus auf dem Boden Weingartners stehe, ja vielleicht noch gegnerischer denke wie er — gleichzeitig aber auch, dass ich mich als Musiker der jüngeren Generation von allen prinzipiellen Konservierungs- und Konservatoriumsbestrebungen durchaus frei fühle. Man wird heutzutage in unserer Kunst so krampfhaft gern unter irgendeine Schablone gebracht — sei es nun als ein „Rückständiger“ oder als ein „Umstürzler“, als Anhänger dieses Meisters oder jenes, eines Prinzips oder des andern, dass eine solche Verwahrung besonders bei Streitfragen wie der vorliegenden nötig erscheint. Anderseits möchte ich gerade auf das Prinzipielle der ganzen Partiturreform zu sprechen kommen, bei der man mir von einer ganz falschen Voraussetzung auszugehen scheint. Der fachtechnischen Kritik Weingartners wüsste ich in ihrer Überzeugungskraft sowieso wenig hinzuzufügen.

Es ist gut, sich zunächst noch einmal klipp und klar den Zweck der geplanten Reform vorzuhalten. Durch Vereinfachung in der Schlüsselvorzeichnung und Wegfall der Transpositionen soll das Studium und der Genuss der Partituren für den Fachmann und vor allem auch für den Laien erleichtert bzw. ermöglicht werden. Was heisst denn nun eigentlich: „Partiturlesen?“ Von einem wirklichen Lesen ist dabei wohlgemerkt nicht die Rede. Unsere Augen sind höchstens imstande, auf einer Fläche von 4 bis 5 Fünfliniensystemen noch genau zu lesen, bei reicher Polyphonie auch das kaum. Partiturlesen (und analog Partiturspielen) beruht im Grunde auf einer Gedächtnisarbeit, die sich auf das Studium einzelner Gruppen und deren allmähliches Zusammensetzen gründet. So entsteht im Kopf ein bestimmtes Partiturbild, für das später die Notenzeichen eine Stütze geben:

indem dann eine einzelne Instrumentalstimme (natürlich wird das die sein, welche das Melos weiterspinnt) oder das blosse Textwort das Erinnerungsbild der ganzen damit verbundenen Orchesterkombination auslöst. Je vertrauter die Partitur dem Gedächtnis ist, um so mehr wird sie es natürlich auch den Augen erscheinen. Dass es sich aber um kein wirkliches Lesen handelt, zeigt sich beim Vomblattspielen von Partituren, wo auch der Geübteste seine Meisterschaft eben nur in der Fähigkeit blitzschneller Vereinfachung und Herauslesens der grossen Umrisse zeigen kann. Die bildmässige Wirkung der Partitur steht für mich also als absolut unerlässlich fest. Ich war deshalb offen gestanden entsetzt über die neue Gestalt der Manfred-Ouvertüre, die Weingartner sehr treffend als „Torso ohne Beine" bezeichnet. Ich finde dort gerade das zum System erhoben, was ich an unseren gegenwärtigen Partituren auszusetzen habe: dass in einigen Fällen die Oktavversetzung überhaupt nötig ist! Bei Pikkoloflöte (die früher übrigens auch transponiert geschrieben wurde) und Kontrabass tröstet darüber nur der Gedanke an die sonst erforderlichen unendlichen Hilfslinien, die auch stets unübersichtlich sind. Für die Bassklarinette bevorzuge ich aber z. B. entschieden die Schreibweise im Basschlüssel, und wo dieser in der Höhe nicht ausreicht, im Violinschlüssel — beide Male dann in der „loco"-Bedeutung, um Klang und Zeichen sich decken zu lassen. So ist mir die moderne Schreibweise des Tenors zehnmal unangenehmer als der entsprechende C-Schlüssel. Gerade weil wir im allgemeinen gewöhnt sind, alles in C geschriebene auch als in realer Tonhöhe stehend anzusehen, empfinde ich schon all diese Versetzungen um eine Oktave als verwirrend — und nun will man gar solche um zwei oder drei Oktaven einführen! — Annehmbar und praktisch erscheint mir von dieser ganzen Idee nur der Vorschlag, im Fall solcher Oktavversetzungen auch in unseren „alten" Partituren durch eine beigefügte 8 oben oder unten zu Anfang jedes Systems dem Auge wenigstens diesen ständigen Anhalt zu geben, wie ja die Italiener es ähnlich mit der Schlüsselunterscheidung  für Frauen- und  für Männerstimmen bereits tun.

In der ganzen Schlüsselfrage liegt aber überhaupt die Schwierigkeit nicht. Ich kann nur Weingartners Worte wiederholen: für den Fachmusiker, der diese Kenntnisse doch immer nötig haben wird, ist die Arbeit des Schlüssellesens bzw. Transponierenlernens ein selbstverständliches Erfordernis — Kenntnisse verlangt jeder Beruf! Ausserdem übertreibt man die Schwierigkeit dieser Aufgabe entschieden. Ich habe bei Schülern oft genug die Erfahrung gemacht, dass sie nach vierzehntägiger Übung die drei C-Schlüssel durchaus sicher lesen konnten — man darf eben nur nicht

etwa vom Violinschlüssel aus höher oder tiefer „umrechnen" lassen. Und transponieren sollte jeder anständige Musiker können — es ist schlimm genug, wenn heute selbst Kapell„meister" oft genug scheitern, wenn sie von G-dur nach Ges-dur transponieren sollen. Nicht in dem Lesen der einzelnen Schlüssel, in dem Zusammenfassen der vielen Systeme liegt die ungeheure Schwierigkeit des Partiturstudiums; das verkennt man meiner Meinung nach so gründlich. Und deshalb kommt mir auch für den Laien die ganze Reform sehr zwecklos vor. Hat er Begabung und Zeit in solcher Fülle, um wirkliche wochenlange Arbeit auf ein wirkliches Studium verwenden zu können, so wird er sich auch den Luxus der dazu nötigen Vorbildung leisten können. Er hört dann eben auf, „Laie" zu sein, ebenso wie es beim Spielen eines Instruments ist; ohne Üben wird's da ja auch nichts Rechtes. Im andern Fall nützt ihm die Partitur nach wie vor nichts. Nimmt er sie im Konzertsaal z. B. zum Nachlesen in die Hand, so wird er doch stets nur verfolgen können: was ich jetzt höre, bläst eine Klarinette oder ein Horn — ob das nun in B oder A oder F oder C geschrieben ist (er müsste denn gerade absolutes Tonbewusstsein besitzen). Zu Haus wird er nichts weiter mit seiner Partitur anfangen können — und: er soll es auch gar nicht!! Im Moment, wo ich diese krasse Behauptung ausspreche, höre ich verschiedene Bannflüche gegen mich ausstossen. Aber ich kann mir nicht helfen und möchte bei dieser Gelegenheit auch mir selbst einmal Luft machen über eine merkwürdig parallel gehende Erscheinung, deren symptomatische Bedeutung mir ernster Aufmerksamkeit wert erscheint. Kurz herausgesagt ist es die Geringschätzung, die falsche Vorstellung von Partituren überhaupt, die in Fach- wie in Laienkreisen überhand zu nehmen droht.

Ich bin im Laufe meiner bisherigen Praxis oft erstaunt gewesen, zu sehen, wie wenige Musiker und noch schlimmer, wie wenige Kapellmeister wirklich ihre Partituren beherrschen, selbst wenn sie daraus dirigieren! Letzteres konnten sie unter Umständen bei den schwierigsten Opern — aber eine Freischützprobe am Klavier aus der Partitur zu halten waren sie nicht imstande. Junge Musiker, die natürlich den ganzen Tristan auswendig vorspielen können, scheitern als Kapellmeistervolontäre an einer Possenpartitur, von der unglücklicherweise kein Klavierauszug existiert. Und der Laie umgekehrt greift immer mehr zu Partituren statt zu Klavierbearbeitungen wie früher, und glaubt durch sein bischen Mitlesen ihre Geheimnisse enträtseln zu können. Beides erscheint mir als Geringschätzung des grössten musikalischen Wunders, wie ich es in einer Partiturschöpfung anstaune. Ich behaupte: wer (im Besitz pianistischen Könnens) eine Partitur auf seinem Instrument nicht wiedergeben kann, beherrscht sie nicht. Er steht, wenn er ein Dirigent ist, auf dem traurigen Standpunkt, dass sein Orchester

schon das Seinige tun wird und markiert dazu nur den Gott der piani, forti, crescendi und decrescendi. Anderseits ist's typisch dafür, wie in der Kunst jeder glaubt hineinreden zu dürfen, dass derselbe Laie, der als gebildeter Mensch sonst irgendeinem fachwissenschaftlichen Werk nur mit Ehrfurcht gegenübertreten wird, eine Partitur, die der Inbegriff aller musikalischen Wissenschaft ist, mit sorgloser Naivität in die Hand nimmt. Eine gemeinsame Ursache dieser Erscheinung liegt vielleicht in der zunehmenden Kompliziertheit moderner Werke. Der Dirigent braucht zu gewissenhaftem Studium solcher Partituren soviel Zeit, wie er meist einfach nicht hat und verlässt sich nun auf die guten gedruckten Orchestermateriale und die hohe künstlerische Stufe seiner Scharen; der Laie glaubt seinem fürs blosse Zuhören kaum mehr ausreichenden Fassungsvermögen mit den geheimnisvollen Partiturzeichen zu Hilfe kommen zu können. Es ist wirklich fast ein wenig „Konfusion in der Musik"!

Aber ich möchte mit keinem Unkenruf schliessen. Lieber es als Zeichen ehrlichen Tiefereindringenwollens ansehen, wenn auch der Musikliebhaber heute so gern zur Partitur greifen möchte! Nur die Art von Reform, von der die vorliegende Betrachtung ausgegangen, ist dafür entschieden nicht das Richtige. Für den Fachmann ist sie unnötig, zum mindesten unwichtig — und insofern sie zur Verlebendigung der Tonwerke in Laienkreisen beitragen will, liegt der Ausgangspunkt solcher Bestrebungen nicht in den Orchesterpartituren, sondern in der musikalischen Vorbildung, in gründlichen harmonischen Kenntnissen, in Übung zum musikalischen Hören (nicht Lesen!). Das wird dem Musikfreunde mehr Verständnis erschliessen, als die schlüssellose Reformpartitur.
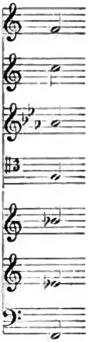


DER KAMPF UM DIE EINHEITSPARTITUR

von Dr. Hermann Stephani-Eisleben

Drei Parteien stehen sich im Kampfe um eine Vereinfachung unserer Partiturnotierung heute gegenüber. Die ersten wollen von einer Änderung des Partiturbildes überhaupt nichts wissen. „Dem Zuhörer (!) kann es gleichgültig sein, dass der Es-Trompeter in C bläst.“ „Und das Volapük hat sich ja auch als undurchführbar erwiesen“ (!). Solches schreiben Leute, die ein Recht darauf haben, ernstgenommen zu werden. Eine zweite Partei erkennt, welch grossen chinesischen Zopf man bis heute mit sich herumgetragen habe, indem man Sopran- und Tenorschlüssel, sowie allerhand Transpositionen der Ventil-Hörner und -Trompeten von Partitur zu Partitur wie eine ewige Krankheit weitervererbte, und was Felix Weingartner erst bekämpfte, jetzt aber der Erwägung anheimgibt, ob man sich nicht auch bei Klarinetten und Althoboe zur Beseitigung ihrer transponierenden Schreibweise entschliessen solle, das lässt Schillings in seiner „Moloch“-Partitur zur Tat werden. Viel ist erreicht, wenn all diese Fortschrittsbewegungen, die nur noch vor der Beseitigung des 𝄡 und 𝄢 Halt machen, von der Musikerwelt aufgenommen und zur Norm erhoben sein werden. Auch scheinen die konservativen Gegner ihren beiden Hauptpositionen — gute alte Gewohnheit, strenges Wahren des Zunftgeheimnisses — selbst nicht mehr voll zu vertrauen, und das Für und Wider gehört vielleicht schon heute der Vergangenheit an. — Aber da gibt es eine dritte Partei. Es sind die ganz Radikalen. Drei Schlüssel teilen sich noch in die Herrschaft des Partituraufzeichnungs-Bildes, der 𝄢, der 𝄡 und der 𝄞. Auch diese Dreiherrschaft, findet man, sei noch zu viel. *Εἷς κοίρανος ἔστω*: Monarchie, Eindeutigkeit, absolute Einheitlichkeit dessen, was zur Aufzeichnung gelangt, das sei das Ziel, das früher oder später aus Gründen der Anschaulichkeit, Übersichtlichkeit und Logik zugunsten einer vollkommenen Einheitsapperzeption als endgültiges erkannt und anerkannt werden würde. Deutlicher als alle Worte spreche folgende Gegenüberstellung:

Bisher: **In Zukunft:**
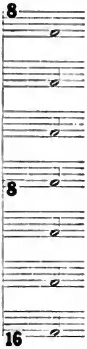
Fl. picc.
Cor. ingl.
Cl. in A
Fag.
Cor. in G
Tr. in D
Trboni.



Unisono fürs Ohr —

Unisono fürs Auge!

Bisher 7fach verschiedene Aufzeichnung — in Zukunft absolut einheitlich.



Die Veranlassung des vorliegenden Aufsatzes bildet nun eine Arbeit Felix Weingartners „Nochmals die Laienpartitur" (Zweites Dezemberheft 1906 der „Musik"), die Veranlassung zu diesem wiederum die Herausgabe der ersten Einheitspartitur durch den Verfasser dieser Ausführungen. Gewählt hatte er Robert Schumanns „Manfred-Ouvertüre", Verlag Dreililien Berlin.

Felix Weingartner sagt: „Die Reform Stephani rüttelt an den Grundfesten des musikalischen Baues. Sie ist geradezu unmusikalisch." Man erlaube mir, angesichts der Bedeutung dieses Gegners, mich in der Darstellung des „Kampfes um die Einheitspartitur" im wesentlichen auf das Thema „Weingartner und die Einheitspartitur" zu beschränken.

Räumen wir zur näheren Verständigung zunächst einige Steine aus dem Wege. Weingartner zitiert meinen Satz: „Möge die Einheitspartitur dazu beitragen, das Bedürfnis nach grosser Kunst anzuregen, es von dem Zufall einer Aufführung unabhängig zu machen und das Verhältnis zwischen Laien und Kunst wieder inniger zu knüpfen." Werden dem kunstbegabten Laien, so war mein Gedanke, künftig durch einfachere Notierung auch grosse Werke leichter zugänglich, so werden sie ihn anregen, diese Möglichkeit zu benutzen und flüchtige Konzerteindrücke festzuhalten und zu vertiefen. Weingartner schreibt: „Die Anregung darin zu suchen, dass man in einem statt in mehreren Schlüsseln notiert, ist denn doch eine

gewaltige Überschätzung der ganzen Frage.“ — Ich meinte weiter, statt dass nicht nur der Kunstfreund in der Provinz auf den Zufall einer Reise nach Berlin, den „Tristan“ kennen zu lernen — statt dass auch der kunstsinnige Berliner erst auf eine günstige Disposition des Theaterbureaus warte, die seiner augenblicklichen Gemütslage in so seltenen Fällen entsprechen wird, werde er suchen, hohe Kunstwerke in Mappe und Bücherschrank für die Stunde innerer Bedürftigkeit bereit zu halten. Dadurch aber fände eine leise Hoffnung Raum, die unheilvolle Kluft zwischen der Höhenkunst unserer Schaffenden und dem inneren Anteil der Gebildeten unserer Tage möge durch einen kunstbegnadeten und -strebenden Laienstand allmählich wieder überbrückt werden. Musiker natürlich, schrieb ich bereits vor sechs Jahren, müssten nach wie vor allen Schwierigkeiten unserer bisherigen Notierungsweise gewachsen bleiben. Weingartner tut zwei Schläge in die Luft, indem er entgegnet: „Es ist unmöglich, von der einfachsten Partitur Genuss und Nutzen zu haben, wenn man nicht eingehende diesbezügliche Studien und Übungen gemacht hat.“ Selbstverständlich! „Den Musikstudierenden aber wird von der Verpflichtung, die alten Schlüssel und Transpositionen geläufig zu lesen, keine Reform entbinden.“ Niemand wird widersprechen. — Es fragt sich aber: sollen die „Studien und Übungen“ des musikalisch begabten Laien, der inmitten der tausend Anforderungen und Anregungen des modernen Lebens seiner Kunst nur eine knapp bemessene Spanne Zeit widmen kann, darin bestehen, dass er fünf bis sieben Tonarten bzw. Schlüssel zu gleicher Zeit zu lesen lernt — ein Sport des Vorstellungsvermögens, der mit der „Musik“ doch wohl nichts zu tun hat —, oder sollen sie allein eine klare und lebhafte Auffassung des harmonischen, polyphonen und instrumentalen Klangbildes zum Ziele haben!
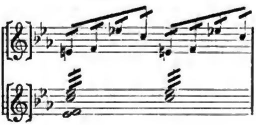
Aber fassen wir nunmehr den Fundamentalirrtum Weingartners in der Beurteilung der Einheitspartitur fest. Es genügt, ein Dreifaches in scharfer Gegenüberstellung zu beleuchten: augenblicklich werden alle Schatten des Missverständnisses aufgehellt sein.

I. Weingartner zitiert aus dem Original und meiner Bearbeitung des Partiturbildes der „Manfred-Ouvertüre“:
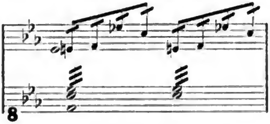
Original:
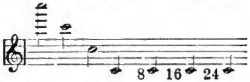


Stephani:



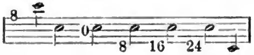
Wie aber lautet der Text der Einheitspartitur in Wirklichkeit?

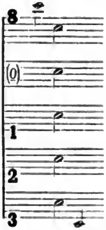


II. Weingartner schreibt: „Bedienen wir uns der von den Reformatoren angewandten Transpositionszeichen, so ergibt sich, wenn wir vom Grundton C ausgehen, das folgende Notierungssystem:



Wir sehen," fährt er fort, „dass die tiefen Noten, die sich bisher über die ganze Reihe der verfügbaren Notenköpfe ausbreiten konnten, sich nun plötzlich auf ein ganz enges Feld zusammendrängen müssen. Ästhetisch betrachtet gliche das Bild einer solchen Partitur einer Statue, der man die Beine in den Leib gestossen hat." — Wie aber stellt sich jenes Notenbild in Wirklichkeit in Einheitspartitur = Notierung dar?
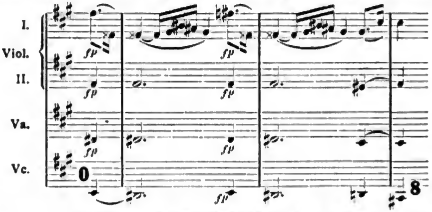




oder, wenn man sich der in meiner Bearbeitung der Neunten Symphonie von Beethoven und einer eigenen Partitur zur Verwendung gekommenen, im Gesamtbilde übersichtlicher wirkenden Unterscheidung von hoch und tief bedienen will ([1 ×] 8, 0, 1 [× 8], 2 [× 8], 3 [× 8]):

Auf den ersten Blick erkennt man, dass sich die Noten nach oben wie unten nach Herzenslust bewegen und ausbreiten können. Jede Seite der Manfred-Ouvertüre bestätigt das. Eine wirklichkeitsgemässe Zitierung hätte Weingartner auch gewiss die ganze „Gesetzmässigkeit" und „Symmetrie" der Notierung aufgedeckt; betrachte man nur das linke Beispiel.

III. Weingartner schreibt: „In jener Einheitspartitur finden sich nicht weniger wie 78 Wechsel der Transpositionszeichen." Zur Erklärung sei

bemerkt, dass es sich lediglich um Oktav-, nicht Sekund-, Terz- und andere Transpositionen handelt. Was wird nun aber aus diesem seinen Argument, wenn wir wahrheitsgemäss hiermit feststellen dürfen, dass *keine einzige* Transposition in unserer Einheitspartitur *nötig* gewesen wäre? Ein Blick auf das letzte Notenbeispiel mit seiner fünffachen Oktavenlage macht wohl jede Erklärung überflüssig. Warum wir die Oktavzeichen im Verlaufe des Stückes trotzdem gewechselt haben? Weil wir — und wir werden dies begründen — solchen Wechsel für völlig unschädlich halten durften, zugunsten nämlich guter Übersichtsbilder:



sodann einer schnellen Zusammenfassbarkeit unisonierender Tonlinien, endlich, weil die Ansicht Weingartners, eine besondere Unbequemlichkeit könne es nicht mit sich bringen, das Violoncell bis  zu notieren, wohl kaum allgemein geteilt, dagegen eine Befreiung von den gar zu vielen Hilfsstrichen allenthalben als Wohltat empfunden werden wird. —

Wir fragen: wie war es möglich, dass ein Weingartner all dieses nicht selbst sah? Eins leuchtet angesichts dieses seltsamen Falles nun vielleicht ein: nicht der ist zu einem Prophetenwort über die Zukunft der Einheitspartitur berufen, der allein die alte Notierung, und sei es noch so virtuos, beherrscht, sondern nur, wer mit der alten wie mit der neuen gleicherweise sich vertraut gemacht und in sie eingelebt hat. Dass das Urteil heute, nachdem das erste Jahr der Existenz einer Einheitspartitur kaum abgelaufen ist, bereits so günstig lautet, ist nur aus der so ungemeinen Leichtigkeit zu erklären, mit der die neue Partitur ihre Geheimnisse erschliesst, ihrer Anschaulichkeit, Eindeutigkeit, Einfachheit. — Jene Frage aber, wie sich Felix Weingartner trotzdem in ihr so völlig im Dunkeln verirren konnte, beantwortet sich in zweifacher Weise. Einmal ist ihm die Schlüssellosigkeit ein schlimmer Stein des Anstosses, denn die Oktavzeichen 8, 0, 8, 16, 24 gelten ihm nicht für voll. So lässt er

sie, wenn er meine Ausgabe zitiert, einfach weg und behauptet dann, die tiefen Noten stünden zu hoch, natürlich um 8, 16 oder 24 zu hoch. Was würde er erwidern, wenn wir ihn zitieren, alle seine 𝄡 und 𝄢 weglassen und dann unsererseits behaupten würden, er notiere die Bassnoten höher als die der Violinstimmen! Und sodann: die ganz eigentümliche Stellung der 8 im Tonsystem ist ihm theoretisch hierbei nicht ins volle Bewusstsein gerückt.

Es gab bisher in unseren Partituren bekanntlich Sekund-, Terz-, Quart-Transpositionen usf. Fassen wir das C-dur der A-Klarinette von vornherein als die Zentraltonart der A-dur Basis auf, ist unser Orientierungspunkt C die Note auf der untersten Linie, oder betreiben wir das mühsame Geschäft perpetuierlicher Terzverschiebungen, immer handelt es sich doch um Arten des Umdenkens, der Neueinstellung unseres geistigen Auges. Und Weingartner erwägt merkwürdigerweise selbst den Vorteil, eine Partitur zu besitzen, in der es keine Sekunden- (aber 𝄡!), Terzen- (aber 𝄢!) und Quintentranspositionen mehr gäbe! Da erhebt sich doch die Frage: gibt es nicht etwa ein Intervall, bei dem alles Transpositionsgefühl sich gänzlich ausschaltet? Bei dem wir eine Unisonoempfindung haben, und wären es Pikkoloflöte und Kontrabass, die sich am Zusammenklang beteiligten? Jeder Musikalische kennt sie: es sind die Intervalle 8, 16, 24 und der Einklang in der Prime. Sie nehmen eine Ausnahmestellung ein, wie in der Reihe der $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$, $^1/_7$, $^1/_8$, $^1/_9$, die so unbequem zusammenzufassen sind, die $^1/_{10}$. *Mutatis mutandis nämlich verhält sich die Einheitsnotierung zu der bisherigen wie die Dezimalrechnung mit dem einheitlichen Nenner 10 zur Bruchrechnung mit den Nennern 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.* Die Annahme etwa, 8, 16, 24 wären nur neue Schlüssel und wir vertrieben den Teufel mit Beelzebub, fiele damit in sich selbst zusammen, und 100 Oktavtranspositionen, die die Einheit der Notenauffassung *wahren*, sind willkommener zu heissen als 10 Sekund- usw. Auffassungsänderungen, die sie zerstören. Wem sie aber für den Anfang Pein verursachen, der halte sich an die gewohnten Hilfsstriche: mit den am Anfang der Partitur festgesetzten Oktavzeichen (obere 8: Pikkololage; tiefere 8 oder 1: Bratschenlage, tiefere 16 oder 2: Kontrabasslage) kommt er durch alle Hexenkünste der Instrumentation ungefährdet hindurch bis ans Ende der Partitur. Wer aber möchte im Ernste angesichts der wunderbaren Anpassungsfähigkeit der neuen Zeichen an alle Spiellagen sich so asketisch verhalten und nicht ebenso häufig mit 8 und 16 (1 und 2) wechseln, als es bisher beim Violoncello mit seinem Bass-, Tenor- und Violinschlüssel üblich war? Allein gleichviel: während bisher eine Partitur dem Begriffe einer übersichtlichen, gleichsinnigen und einheitlichen Aufzeichnung nur rhythmisch und metrisch völlig, melodisch aber sehr mangelhaft und harmonisch gar

in einer Weise entsprach, über die eine schon nahe Zukunft nur noch lächeln wird (man wird dann Unisono-Scherzrätsel in der Art unseres ersten Notenbeispiels raten) — wird die neue Einheitsschreibart rhythmisch, melodisch und harmonisch den Grad der Vollkommenheit darstellen. Und selbst in dem von Weingartner angenommenen Falle, dass jemand den 8, 16, 24 nicht Beachtung schenkte — man tat es bei den „in A", „in B", „in F", bei dem C- und Bass-Schlüssel und wird es bei den 8, 0, 8, 16, 24 bzw. 8, 0, 1, 2, 3 tun — auch dann wird noch auf den ersten Blick ein Anschaulichkeitswert zustande kommen, wie Zahlen ihn darstellen, die sich durch Potenzen von 10 unterscheiden: etwa 0,005; 0,05; 0,5; 5; 50. Doch entsprang diese Annahme seiner Ignorierung der Oktavbestimmungen und der theoretischen Oktavbedeutung, und hieraus entwickelte sich die ganze Kette von Missverständnissen.
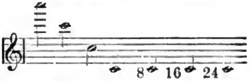
Zur Geschichte des „Kampfes um die Einheitspartitur" sei nun noch als Ergänzung der im Vorwort meiner Ausgabe von Schumanns Manfred-ouvertüre enthaltenen Angaben das Folgende festgestellt. Im Jahre 1859 bereits ist Karl Bernhard Schumann auf die Idee einer ganz im Violinschlüssel zu schreibenden Partitur gekommen: „irgendwie" müsse sie sich wohl verwirklichen lassen. Und W. Röttgers regte 1889 an, sich auf Violin- und Bass-Schlüssel zu beschränken. Als die Erfinder der Einheitspartitur, die weder von ihren gegenseitigen Vorschlägen noch von den Anregungen der ebengenannten wussten, haben zu gelten: Max Arend 1891 (trotz seiner eigenen 1906 wieder erfolgten Verurteilung des einstigen Gedankens), ich selbst 1901 und Franz Dubitzky 1902. Als Mitarbeiter an der neuen Sache ist besonders zu nennen Georg Capellen (seit 1904). Die erste Einheitspartitur wurde Neujahr 1906 vom Verfasser dieser Ausführungen herausgegeben, die Kosten bestritt ein Kunstfreund. „Was man als Zusatzzeichen wählt", sagt Arend „ist gleichgültig." Er selbst wählte hoch-, mittel- und tiefgestellte I, II, III, IV, V, der Schreiber dieser Worte ebensolche Violinschlüssel, darauf liegende 8en, Dubitzky entsprechende C-Schlüssel, Capellen erst etwas komplizierte Zeichen vorn = oberhalb der Zeile, später in gemeinsamer Arbeit mit dem Verfasser 8, 0, 8, 16, 24, hierauf (ähnlich Arend) I, 0, I, II, III und kürzlich 8, 0, 8, 2, 3. Der Verfasser arbeitete endlich Anfang 1906 Partituren aus in der Notierung (1×) **8**, **0**,**1** (×8),**2** (×8), **3** (×8), die mit ihrer übersichtlichen Unterscheidung von hoher und tiefer Lage (vgl. das vorletzte Notenbeispiel) vielleicht die endgültige bleiben dürfte.

Freuen wir uns der Anzeichen, die den zum Schwarzseher stempeln wollen, der kürzlich schrieb: „Die Sache ist so gut und einfach, dass sie unmöglich Erfolg haben kann"!
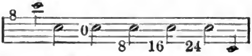
SCHLUSSWORT FELIX WEINGARTNERS

Der vorstehende Artikel des Herrn Dr. Stephani bringt, ausser der Spielerei mit den Zahlenbrüchen, auf die ich mich nicht veranlasst fühle, einzugehen, keine einzige Tatsache, die nicht in meinem letzten, diese Frage berührenden Aufsatz bereits widerlegt ist. Ich kann mich daher auf die Erwähnung weniger Punkte beschränken.

1. Herr Dr. Stephani wirft mir in zwei Fällen nicht „wirklichkeitsgemässe" Zitierung vor, zunächst weil ich in zwei, seiner Manfred-Ouvertüren-Partitur entnommenen Beispielen die Transpositionszeichen weggelassen habe. Ich ersuche Herrn Dr. Stephani, die Seiten 360 und 361 meines vorhin erwähnten Aufsatzes („Die Musik", Jahrg. VI Heft 6) nochmals genau durchzulesen, was er bisher offenbar nicht getan hat. Die ganze auf diese Beispiele bezügliche Textstelle beschäftigt sich nämlich damit, gegen die Behauptung anzukämpfen, dass die augenblickliche Erkennung der Harmonie auch dann möglich sei, wenn die Mittelstimmen ohne die vorgezeichnete Oktavhöhe abgelesen werden; in den betreffenden Beispielen musste daher die vorgezeichnete Oktavhöhe, d. s. aber eben die Transpositionszeichen, wegbleiben. Der andere Fall betrifft meine Systematisierung der Stephanischen Notierungsart,
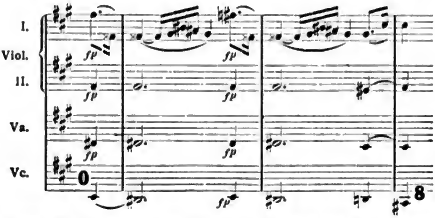


während Dr. Stephani sie so:



aufgefasst haben will. Das ist Spiegelfechterei. Aus beiden Systemen geht deutlich hervor, dass die tiefen Noten nicht original, sondern nur mittels Transponierungszeichen dargestellt werden können, was eben der Fehler der Stephanischen Reform ist.

2. Überraschend ist die „wahrheitsgemässe“ Versicherung Dr. Stephanis, dass in seiner Einheitspartitur keine einzige Transposition (er meint an dieser Stelle nämlich Oktaven-Transposition) nötig gewesen wäre. — Warum gibt er uns dann deren 78? — Er behauptet zwar ferner, die Oktavzeichen (d. s. Transpositionszeichen) nur zugunsten „guter Übersichtsbilder“ gewechselt zu haben, zitiert aber als solches „gutes Übersichtsbild“ ein Beispiel, in dem überhaupt keine Transposition vorkommt,



und wo gegen die einheitliche Notierung im Violinschlüssel allerdings nichts eingewendet werden kann, weil alle Stimmen in der Violinlage liegen. Solche wenig stichhaltigen Beweise verraten Unsicherheit in der eigenen Sache und werden wenig dazu beitragen, Herrn Dr. Stephanis Reform zu stützen.

3. Herr Dr. Stephani hält den Altschlüssel für Sekunden-, den Basschlüssel für Terzen- verschiebend. Dies beweist, dass er Schlüssellesen mit Transponieren verwechselt. Sollte man einen Musiker, der als solcher ein Amt bekleidet, wirklich auf einen solchen Irrtum aufmerksam machen müssen?

4. Die Bemerkung Dr. Stephanis, dass mir „die ganz eigentümliche Stellung der 8 im Tonsystem theoretisch nicht ins volle Bewusstsein [?] gerückt sei“, zitiere ich ihrer Kuriosität wegen. —

Damit ist die Diskussion über die schlüssellose Partitur für mich abgeschlossen. Bezüglich anderer Reformvorschläge verweise ich auf die nachstehende, auch von mir unterzeichnete Erklärung.

ERKLÄRUNG

Wir halten es für richtig, sämtliche Stimmen einer Partitur stets in der C-Stimmung zu notieren, und nur die Oktaven-Transposition beizubehalten, also die Hörner eine Oktave höher, Trompeten, Klarinetten, Bassklarinette und Althoboe (Englischhorn) aber dem wirklichen Klange nach zu notieren. Jedoch soll für die drei zuletzt genannten Instrumente in den Orchester-Stimmen aus praktischen Gründen die Originalstimmung beibehalten werden, die bei den Klarinetten in der Partitur anzumerken ist.

Hörner und Trompeten sollen, wie alle anderen Instrumente, mit herausgesetzter Tonart-Vorzeichnung notiert werden.

Bei Instrumenten, welche in Oktaven-Transposition notiert werden, soll dem Schlüssel eine 8 beigegeben werden, und zwar oben, wenn die Transposition nach der höheren, unten, wenn sie nach der tieferen Oktave erfolgt. Z. B. Kleine Flöte 𝄞^{8}, Hörner und Chortenöre 𝄞$_{8}$, Kontrabässe und Kontrafagott 𝄢$_{8}$.

Ausserdem schlagen wir vor, nur mehr Violin-, Alt- und Bassschlüssel zu verwenden, also den Tenorschlüssel als überflüssig zu eliminieren, weil er in der Lage, in der die C-Schlüssel bei einigen Instrumenten üblich sind, durch den Alt-, beim Violoncell wohl auch durch den Violinschlüssel ersetzbar ist.

München, 3. März 1907.

Georg Capellen
Max Schillings
Felix Weingartner

KURZE AUTOBIOGRAPHIE VON HANS VON BÜLOW

Mitgeteilt von Ludwig Geiger-Berlin

Die folgende Autobiographie von Hans v. Bülow, geboren 8. Januar 1830, gestorben 12. Februar 1894, fand ich in einer eigentümlichen Autographensammlung im Rhätischen Museum zu Chur und ich erhielt die Erlaubnis der Direktion des Museums und der Freifrau v. Bülow, die Aufzeichnung mit dem Begleitbrief zu publizieren.

Die Sammlung, der unser Brief entnommen ist, stammt in ihrer Hauptmasse von einem Herrn A. Bansi in Minden, der in seinem Hauptberufe Zuckerbäcker, in seinem Nebenberufe Autographensammler war. Zugleich war er ein grosser Musikfreund, der in seiner Vaterstadt viele Konzerte veranstaltete und schon dadurch mit einer grossen Anzahl Musiker befreundet war. Durch diese persönlichen Beziehungen und auch durch die Freundschaft mit einzelnen rheinischen Gelehrten und Dichtern, z. B. dem in Minden mit ihm zusammenweilenden Freunde Goethes, Nikolaus Meyer, und mit dem Dichter Emil Rittershaus brachte er eine erkleckliche Zahl von Autographen bekannter Schriftsteller aus der klassischen und nachklassischen Zeit zusammen. Auch die allergrössten sind vertreten. Schiller freilich nur mit einem Faksimile und Lessing mit einem eigenhändigen Kuvert, aber je ein Brief Goethes und Herders findet sich vor, von denen freilich der erste längst bekannt ist. Auch die Musiker sind ziemlich zahlreich vertreten. Freilich sind es meist Sterne dritter und vierter Grösse, Kapellmeister, die den Mäcen zu ihren Gunsten zu stimmen suchten, Virtuosen und Komponisten, die zu ihrer Zeit eine kurze Periode des Ruhmes hatten. Von wirklichen Koryphäen hat sich ein Briefchen Richard Wagners erhalten, nicht an den Sammler, sondern an den Direktor des Theaters zu Hannover gerichtet, das allerdings schon in einer schweizerischen Zeitung 1882 gedruckt ist, ferner ein nur wenige Noten enthaltendes Albumblatt desselben Meisters, sodann ein hübscher Brief von Clara Schumann, der an den Komponisten eines der Meisterin angenehmen Musikstückes gerichtet ist.

Ob der im folgenden abgedruckte Brief von Hans v. Bülow an unseren Sammler gerichtet ist, vermag ich nicht festzustellen. Das Werk, für das die autobiographische Skizze dienen, in dem sie umgearbeitet und verändert erscheinen sollte, ist 1855 nicht erschienen; gemeint ist August Gathy's (1800—1858) „Musikalisches Konversationslexikon“, dessen erste Auflage 1835, dessen zweite 1840 erschienen ist. 1855 hatte sich wohl die Notwendigkeit einer dritten Auflage herausgestellt, aber es dauerte sehr lange, bis diese dritte, herausgegeben von A. Reissman, veröffentlicht wurde. (1870.) Ob und wieweit Bansi sich mit Vorbereitung der neuen Auflage, mit Zusammenstellung des Materials beschäftigte, lässt sich aus den Schriftstücken, die mir vorlagen, nicht feststellen. Unsere Skizze, ebenso wie der Begleitbrief sind der Veröffentlichung in hohem Grade wert, weil sie, wenn auch ohne neue Tatsachen zu

erzählen oder unbekannte Motivierungen zu bringen, in schlichter und einfacher Sprache und mit möglichst grosser Vollständigkeit die Lebensdaten zusammenstellen, so dass das Ganze als ein höchst interessanter autobiographischer Beitrag zur Geschichte des grossen Dirigenten bezeichnet werden darf.

Die Schriftstücke lauten folgendermassen:

Berlin, 16. September 1855

Sehr geehrter Herr!

Ihre freundliche Aufforderung, Ihnen für eine neue Auflage von Gathys musikalischem Lexicon Notizen über meine und der musikalischen Welt eigentlich noch ziemlich junge Person einzusenden, ist mir ziemlich spät zu Händen gekommen. Daher die Verzögerung meiner Antwort. Ich schliesse hieran die Aufzeichnung der wesentlichsten Punkte aus meinem fatalistisch in die musikalische Laufbahn mündenden Jugendleben, indem ich die Benutzung resp. auswählende Anordnung des unbedeutenden Stoffes der damit betrauten Feder anheimgebe.

Hochachtungsvoll ergebenst
H. v. Bülow

Hans Guido von Bülow, geb. 8. Januar 1830 zu Dresden, Sohn des 1853 in der Schweiz verstorbenen Schriftstellers Baron Eduard von Bülow, Freundes und teilweise Mitarbeiters in Herausgabe der Romantiker Kleist, Novalis usw. von Ludwig Tieck.

Die musikalische Neigung offenbarte sich erst im 9. Jahre nach einer langwierigen Krankheit. Erregte durch Talent für das Klavierspiel als Dilettant Aufmerksamkeit, bereitete sich aber neben besonderer Pflege des Klavierstudiums bei Fr. Wieck und der musikalischen Theorie bei M. Eberwein in Dresden — zur Universität vor, welche er Ostern 1848 in Leipzig und ein Jahr später in Berlin bezog, um sich der Jurisprudenz zu widmen. Da die musikalische Neigung immer entschiedener hervortrat, und durch die Wissenschaft natürlich in den Hintergrund gedrängt werden musste, so entschloss er sich, dem Zweifel durch Wahl des künstlerischen Berufes ein Ende zu machen, nachdem er sich von Dr. Franz Liszt und dem Kön. Sächs. Kapellmeister R. Wagner, die ihm schon früher ihre künstlerische Theilnahme zugewendet hatten, ein schiedsrichterliches Urtheil über die Zulänglichkeit seiner Begabung namentlich für die Komposition erbeten hatte.

1850 im Herbst ging er zu R. Wagner nach Zürich, wo ihn dieser an dem dortigen Stadttheater zum Dirigenten einschulte. Frühling 1851 begab er sich nach Weimar zu Hofkapellmeister Fr. Liszt, der sich während zweier Jahre seiner musikalischen Ausbildung im Allgemeinen und seiner speziellen zum Virtuosen annahm.

Bei dem von Liszt geleiteten Musikfeste in Ballenstädt (Juni 52) erstes Auftreten als Pianist. Ouverture und Musik zum Cäsar von Shakespeare. v. B's Komposition wurde zu gleicher Zeit im Weimar. Hoftheater aufgeführt. Mitarbeiterschaft an der N. Zeitschrift für Musik in Leipzig im Sinne des Liszt-Wagnerischen Programms. — 1853 Februar — erste Konzertreise nach Wien — und Ungarn; erste grössere Erfolge in Pesth. 1853 Oktober — Debüt in Deutschland beim Karlsruher Musikfest. Konzerte in Bremen, Hannover, Braunschweig, Hamburg (Februar 1854). Nach längerer, der Komposition gewidmeter Musse — Wiederauftreten in Berlin (Dezember 54), bei welcher Gelegenheit ihn die Direktoren des Konservatoriums Marx und Stern an die Stelle des ausscheidenden Dr. Kullak als ersten Lehrer des Klavierspiels engagierten. Nach einer neuen Konzertreise (Anfang 1855) — Breslau, Posen, Danzig usw. trat B. die angenommene Stellung in Berlin (jetzigem Wohnorte) zu Ostern 55 an. — Konzertprogramme: Bach, Beethoven, — Liszt, Chopin. Eigne Kompositionen erst neuerdings veröffentlicht. — (bei Leuckart in Breslau, Schott in Mainz — für Klavier — auch Gesang). — Übernahme musikalischer Kritik in Berlin im Sinne der neuen Richtung.



EIN FRANZÖSISCHES BEETHOVENDRAMA

von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune-Bern

Grosse Männer zum Mittelpunkt eines Romans oder besser noch eines Dramas zu machen ist die leicht begreifliche Versuchung vieler Schriftsteller. Man glaubt, mit solchen Stoffen auf allgemeines Interesse rechnen zu dürfen und der Handlung sozusagen einen Grundstein zu geben, auf dem sie sich sicher aufbauen kann. Aber andererseits pflegt das Leben dieser grossen Männer den federgewandten Dramatikern nicht entgegenzukommen: es tut ihnen nicht den Gefallen, mit Höhepunkt in der Mitte und Katastrophe am Ende dramatisch regelrecht zu verlaufen. Gleichwohl haben Jesus und Julian, Goethe und Schiller, Kleist und Liszt — von den Kaisern und Königen ganz zu schweigen — daran glauben müssen; warum sollte Beethoven eine Ausnahme machen?[1] Dass das neueste Beethovendrama in Versen des Dr. Walther Schinz gerade aus der weder musikalisch noch dramatisch bisher besonders hervorragenden französischen Schweiz von den Ufern des Neuenburgersees kommt, ist jedenfalls eine Merkwürdigkeit. Man erlaube mir, das Werkchen des jungen Gelehrten, der schon über die Ästhetik des Tragischen in Deutschland ein tüchtiges Buch geschrieben hat, zunächst objektiv hier kurz zu resümieren und daran in der Folge einige kritische Betrachtungen zu knüpfen.

Das Schauspiel verläuft in fünf Akten, die nach französischer Sitte fünf Untertitel tragen: Giulietta, Therese, die Wüste, Bruder Johannes, das Ende. Als Personen treten auf: Beethoven, Stephan von Breuning und seine Schwester Lorchen Wegeler, Fürst Lobkowitz, Militärarzt Dr. Schmidt, Therese und ihr Bruder Franz von Brunswick, Goethe, Johann von Beethoven, Graf von Gallenberg, der Kaiser von Österreich, Schindler, Giulietta Guicciardi, Höflinge und Statisten.

I

Der erste Akt spielt 1803 im Park des Schlosses der Guicciardi

[1]) Vgl. den Aufsatz „Beethoven-Dramen" von Dr. Hans Volkmann in Jahrg. V, Heft 4 der „Musik". Anm. der Red.

bei Wien. Beethoven spricht einen Monolog an die Einsamkeit. In der Ferne hört man das Larghetto der zweiten Symphonie und das Rondino für Blasinstrumente. Breuning, Dr. Schmidt, Gallenberg und Giulietta bewundern mit der Menge der Höflinge den grossen Beethoven und seine Musik. Er selbst hört nichts davon und klagt Schmidt seine Not; auch erzählt er ihm von seinen Darmbeschwerden. Breuning warnt Beethoven, seine Liebe an Giulietta zu verschwenden, die verlobt sei. Als die Achtzehnjährige selbst erscheint, überhäuft sie Beethoven mit Vorwürfen und Klagen. Es ist vorbei mit seiner Liebe.

Zweiter Akt: März 1806; Beethovens Zimmer in Wien. Lobkowitz bietet dem Meister ein Engagement am Wiener Theater. Da erscheint Therese, die einstige Schülerin für Harmonielehre in Bonn, die ihm ihre Liebe zu Füssen legt und ihn auf das ungarische Schloss Mortonvasar ihres Bruders Hans einladet. Beethoven leistet der Einladung Folge und nimmt die Wiener Stelle an, die ihm einen Hausstand mit Therese zu gründen ermöglichen soll. Breuning tritt zum zweiten Male als Warner auf, und Beethoven, der das Glück zu halten glaubt, wird zornig. Visionen aus der Vergangenheit steigen auf; finstere Bilder umnachten seinen Geist. Entsetzt ruft er um Hilfe, und mit Breunings Schreckensruf „Cet homme a le délire" fällt der Vorhang.

Auf Mortonvasar spielt im Mai 1806 der dritte Akt. Er setzt mit einem lyrischen Dialog Beethovens und Theresens über Giulietta ein, der sich bedenklich lang ausspinnt. Schmidt und Lobkowitz unterhalten sich über das letzte Konzert, bei dem eine Symphonie, wohl die Eroica, ausgepfiffen worden sei, ohne dass Beethoven es gehört hatte. Plötzlicher Lärm unterbricht die Unterhaltung.

Die Rossinianer haben sich vor dem Schlosse zu einer Demonstration versammelt. Sie sind gekommen, um über den Gegner zu triumphieren, denn ihren Intrigen gelang es, das Engagement Beethovens am Wiener Theater rückgängig zu machen und das Publikum gegen ihn aufzuhetzen. Von dem wachsenden, schrecklichen Tumult im Schlossgarten hört Beethoven nichts. Als ihm endlich klar wird, was vorgeht, und er überdies von der Rückgängigmachung des Wiener Engagements erfährt, verzichtet er auf Therese und ist wieder mit seinem Schmerze allein.

Vierter Akt: Teplitz in Böhmen 1812. Fühlt sich Beethoven auch von seinem Darmleiden momentan erleichtert, so hat die Gehörabnahme reissende Fortschritte gemacht. Das Scheitern der Fidelioaufführung, in der unter seiner Direktion Sänger und Orchester durcheinanderkamen, lässt ihn an seiner Zukunft verzweifeln. Er spielt mit einem Revolver, als man ihm die Absage für die Wiener Stelle bringt. Nun erscheint Lorchen, die er mit Sarkasmen scheu macht und zurück-

stösst; höhnisch lacht er über das Glück und will die Vergangenheit begraben sein lassen. Goethe kommt und auf Beethovens Frage, ob er glücklich sei, antwortet der Dichterfürst mit einem schönen Monolog. „Wer so spricht," äussert sich dazu Beethoven, „hat nie gelitten." Daran schliesst sich die bekannte Szene der Begegnung mit den kaiserlichen Herrschaften, die den Annäherungsversuch der beiden Grossen zum Scheitern bringt. Zum Schluss erscheint Therese wieder, wird aber von Beethoven endgültig abgewiesen. Einen neuen Selbstmordversuch hindert die personifizierte Vision der „Einsamkeit", die aber alsbald zur Zweisamkeit wird. Johann van Beethoven tritt ein, seine Frau, „die schamlose Königin der Nacht", hat ihn verlassen. Bei dem „glücklicheren" Bruder sucht er Hilfe, als er aber auch ihn in der Nacht des Leidens findet, begegnen sich beide in gemeinsamem Schmerz in liebevoller Umarmung.

Der Schlussakt führt uns wieder in das Zimmer des zweiten Aufzugs. Wir schreiben 1825, das letzte Konzert hat nichts eingebracht. Auf offener Bühne spielt er dem wackeren Schindler noch einmal die Freudenode vor. Im Aufstehen lässt er Theresens Porträt vom Tische fallen und hebt es mit Klageworten darüber auf, dass er seine Liebe für die Kunst hingegeben habe. „Ich kann Dich nicht vergessen, unsterbliche Geliebte." Mit diesem Ausruf und einem Kuss auf das Bild schliesst das Drama.

II

Was haben wir zu diesem Versuch, Beethoven auf die Bühne zu bringen, zu sagen? Wir werden zunächst prüfen müssen, was der Dichter von der geschichtlichen Wirklichkeit übernommen, was er weggelassen, was er abgeändert und hinzugefügt hat. Der Dramatiker hat ja nach der modernen Auffassung in dieser Beziehung die grösste Freiheit.

Schinz setzt erst im Jahre 1803 ein; Beethoven war also 33 Jahre alt. Die glücklichsten Jahre seines Lebens waren vorüber, und die eigentliche Tragödie beginnt. Nach Schinz ist sie doppelter Art: einmal das zunehmende Gehörleiden, dann die Enttäuschungen in der Liebe. Dass das Gehörleiden allein und die Darmbeschwerden keinen Stoff zur Tragik auf der Bühne abgeben, mag gern zugestanden werden; in ganz anderem Grade ist dies für die drei sympathischen Frauengestalten der Fall. Allerdings auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit. Man wird zwar Wegeler gerne glauben, wenn er sagt: „Beethoven war nie ohne eine Liebe, und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen." Aber wenn es sich darum handelt, gewissermassen eine dramatische Essenz des Beethovenschen Lebensproblems auf die Bühne zu bringen, so ist es doch bedenklich,

den grossen Meister als einen stets wechselnden und stets enttäuschten Liebhaber erscheinen zu lassen. Da man ihn weder an der Arbeit, noch als glücklichen Sieger und Herrscher zu sehen bekommt, gewinnt man nach dem Drama allein den Eindruck, der Mann habe immer nur geklagt und gelitten, er sei mit der Pistole in der Tasche von einer Enttäuschung zur andern geeilt, und endige schliesslich wie Manfred als empörter Romantiker.

So lagen die Dinge doch nicht. Beethoven hatte seine glücklichen Stunden, zu denen nicht nur die Momente weltentrückter Begeisterung, sondern auch die frohen Augenblicke im Freundeskreise, die ehrenden Besuche auserlesener Geister, die vorteilhaften Angebote von auswärts, die Geschenke, Anerkennungsschreiben usw. gehörten. Von dem allen erfahren wir bei Schinz nichts. Es fehlt auch noch ein anderer wesentlicher Zug: das Groteske in Beethovens Wesen, der gallige Humor, der sich in seinem Verhältnis zur Haushälterin, zu einigen Freunden und nicht zuletzt in mehreren seiner Kompositionen zeigt. Es ist ein wesentlicher Charakterzug des alternden Beethoven, dessen Fehlen ihn weit pathetischer und pessimistischer erscheinen lässt, als er wirklich war. Der ewig gleiche, feierliche Ernst des Schinzschen Dramas war ihm sicher fremd.

Über Kleinigkeiten wollen wir nicht rechten. Ob Therese oder Giulietta die „unsterbliche Geliebte" war, mag dahingestellt bleiben. Dass Beethovens zweiter Bruder aus dem Spiel blieb, begreifen wir, während das Verhalten seines undankbaren Neffen vielleicht gute Verwendung hätte finden können. Dass sich Schinz die Begegnung mit Goethe nicht entgehen liess, war natürlich: warum aber auch hier so pathetisch? Weniger will uns die Erfindung eines Wiener Engagements gefallen, während es sich in Wirklichkeit um einen Ruf des Königs von Westfalen handelte, dem Beethoven ein von Wiener Gönnern gebotenes Jahrgehalt vorzog. Die Umtriebe der Rossinianer, die sogar dem Meister bis nach Ungarn nachlaufen müssen, hat Schinz tendenziös verstärkt. Beethoven war in dieser Sache kein so geduldiges Opferlamm, da er ja sich selbst viermal weigerte, Rossini zu empfangen. Auch mit den Selbstmordabsichten war es nicht so schlimm. Andererseits hat Schinz wertvolle dramatische Momente, wie sie z. B. in Beethovens Stellung zu Napoleon und zur Eroica stecken, oder aus seinem Verhalten zu den Besuchern, wie Bettina von Arnim oder Grillparzer hätten entwickelt werden können, unbenutzt gelassen. Der ältere Bruder Johannes vollends, Ludwigs ärgster Feind und böses „Prinzip", wird von Schinz zur theatralischen Büssergestalt erhoben.

In der Hauptsache hat Schinz mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung, die verschärfte und vergröberte Effekte erheischt, jene Abweichungen von der Wirklichkeit vorgenommen; der Tadel trifft also weniger ihn selbst, als

sein Projekt, aus einem höchst undramatischen Stoff ein Drama machen zu wollen. Und doch, so ganz unmöglich wäre die Sache nicht. Man müsste sich etwa auf einen Einakter beschränken, und Beethoven z. B. nur auf dem Glanze seines Ruhmes oder nur in seinem Alter darstellen. Sobald man aber ein ganzes Leben dramatisieren will, werden die Szenen leicht zu aneinandergereihten Bildern, und die Wirklichkeit muss sich wohl oder übel einige Gewaltakte der angedeuteten Art gefallen lassen. Gleichwohl halten wir den Schinzschen „Beethoven" keineswegs für unaufführbar — unter der Bedingung freilich, dass man ihn nicht von Berufsschauspielern an einem gewöhnlichen Werkeltag zur Aufführung bringt, sondern an einem festlichen Tage vor einem freudig gestimmten und darum nachsichtigeren, musikalischen Publikum spielen lasse. Gerne wird man dem Verfasser zugestehen, dass seine Arbeit ehrlicher und grosser Begeisterung entsprang, dass er seine Quellen sorgfältig studiert hat und nur in wohlberechneter Absicht sich von ihnen entfernte, dass er endlich mit unleugbarem Talent sich an dem grossen, aber spröden Stoff versucht hat. Wir wünschen ihm darum viele Leser, einen guten Übersetzer ins Deutsche und eine spielbereite Truppe.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

80. **Wegeler und Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven.** Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Der „Wegeler-Ries“, dieses „erste klassische Buch über Erziehung, Wesen und Art Beethovens“, das eine Hauptquelle der Beethovenwissenschaft bildet, ist in einem Neudruck erschienen, der von allen Musikfreunden mit lebhafter Freude begrüsst werden wird. Waren doch in den letzten Jahrzehnten die beiden 1838 und 1845 erschienenen Ausgaben dieses Werkes fast völlig aus dem Buchhandel verschwunden, und wo ein Exemplar davon auftauchte, da wurden die höchsten Liebhaberpreise dafür gefordert. Für ein Geringes kann sich nun ein jeder seinen Wegeler-Ries zulegen. Diese Wandlung der Dinge verdanken wir dem seit langem um die Beethovenwissenschaft hochverdienten Dr. Alfr. Chr. Kalischer, der die billige Neuausgabe veranlasst und selbst bearbeitet hat. Wie alles, was aus der Feder dieses hervorragenden Gelehrten fliesst, so ist auch diese Bearbeitung mustergültig: während Kalischer den Text völlig unberührt gelassen hat, sind von ihm zahlreiche Stellen, in denen die Detailforschung Irrtümer nachgewiesen hat, in Fussnoten berichtigt worden. Ferner gibt Kalischer in den Anmerkungen eine Fülle von inhaltreichen Erläuterungen, die das Verständnis des Textes wesentlich erleichtern. Auch die vielen Hinweise auf einschlägige Literatur sind höchst wertvoll. Ein so vorzüglicher Neudruck muss naturgemäss die Originalausgaben bei allen, die sich eingehender mit Beethoven beschäftigen, mit einem Schlage verdrängen. Bibliophilen werden sich der gewählten, geschmackvollen Ausstattung des Buches freuen, das schon durch sein äusseres Gewand anheimelt.

81. **Fritz Volbach: Beethoven.** („Die Zeit des Klassizismus“, V. Abt. d. „Weltgeschichte in Charakterbildern“, hrsg. v. Kampers, Merkle u. Spahn.) Verlag: Kirchheim, München 1905.

Eine flüssig geschriebene, hübsch illustrierte Monographie. Ihr Hauptwert liegt in den rein musikalischen Erörterungen über die „Eigenart des Beethovenschen Kunstwerkes“, die sich an verstreuten Stellen, namentlich aber im 3. Kapitel des Buches finden. Hier spricht ein kenntnisreicher, bedeutender Musiker über eine Materie, mit der er durch die Praxis aufs innigste verwachsen ist. Hohes Lob verdient auch die Einleitung des Werkes, in der ein guter Überblick über das geistige Leben im 18. Jahrhundert gegeben wird. Gegen dieses reiche Zeitbild erscheint der eigentliche biographische Teil des Buches ziemlich dürftig. Allzu flüchtig wird das Leben des Meisters skizziert. Ein liebevolles Verweilen bei Einzelheiten, das uns den Menschen Beethoven näherbringen könnte, vermeidet der Verfasser fast durchweg. Für die mangelnde Ausführlichkeit des Biographischen bieten die zahlreichen philosophisch-ästhetischen Reflexionen nur einen zweifelhaften Ersatz. Denn diese Exkurse besitzen wenig selbständigen Inhalt. Sie sind zum grossen Teile Kompilationen aus allerhand Schriftstellern vom heiligen Augustin bis auf Sigbörn Obstfelder, ganz besonders aber aus Goethe, Schiller, Richard Wagner und Nietzsche.

Dr. Hans Volkmann

82. **Carl Reinecke:** Die Beethovenschen Klaviersonaten. Verlag: Gebr. Reinecke, Leipzig.

In bestrickendem „Plauderton" — im besten Sinne — geschrieben, werden diese „Briefe an eine Freundin" gewisslich keineswegs es verfehlen, die Herzen wahrer Musikfreunde in gleich hohem Grade zu entzücken und zu erheben. Schon der erste, einer allgemein gehaltenen, zusammenfassenden Besprechung von Beethovens Sonaten gewidmete Brief darf dieses Lob für sich in Anspruch nehmen, und dasselbe gebührt den folgenden Kapiteln, die sich mit den einzelnen Sonaten im besonderen befassen, womöglich in noch gesteigertem Masse. So wirkt die vorliegende vierte Auflage dieses in jeglicher Hinsicht köstlichen Büchleins wie eine Herz und Sinn gleich erfreuende Neuheit. Mancherlei Exkurse, wie derjenige über die Pastoralsymphonie (S. 79 f.), erhöhen noch den Wert des Buches, das als eine Quintessenz von Beethovenkenntnis bezeichnet werden kann. Dr. E. v. Komorzynski

83. **George Grove:** Beethoven und seine neun Symphonieen. Deutsche Bearbeitung von Max Hehemann. Verlag: Novello and Company und Novello, Ewer and Co., New York (o. J.).

Sir George Grove's vortreffliches, von glühender Verehrung für Beethovens Kunst erfülltes und auf dem Grunde eifriger und sorgfältiger Quellenarbeit errichtetes Werk ist auch in Deutschland längst kein Fremdling mehr. Aber eine deutsche Bearbeitung war geboten, da wir der Arbeit des am 20. November 1900 gestorbenen englischen Gelehrten keine gleichwertige in unserer eigenen Sprache an die Seite zu stellen haben. Hehemann hat seine schwere Aufgabe im grossen und ganzen sicher gelöst; die im allgemeinen freie Übersetzung liest sich fast durchweg glatt. Dass er von einer allzu ängstlichen Wort für Wort-Übertragung absah, ist ebensosehr zu billigen, wie die Ausmerzung einer Reihe von Dingen, die für Deutschland wenig Wert haben. Auch mit der Auslassung des Berichtes über Beethovens Aufenthalt in Gneixendorf im Jahre 1826, den M. Krenn verfasste, kann man sich durchaus einverstanden erklären. Durch derlei Dinge hat sich das Aussehen des Originals in der deutschen Bearbeitung nicht geändert. Etwas anderes ist es freilich in bezug auf die Streichung alles dessen, was aus M. Tengers unglückseliger Arbeit „Beethovens unsterbliche Geliebte", Bonn 1890 (1903) in Grove's Werk übergegangen war. Grove hat sich Tengers Anschauung, dass Therese Brunswick als die unsterbliche Geliebte zu gelten habe, zu eigen gemacht, was Kalischer in einer 1891 in Dresden erschienenen Arbeit mit guten Gründen, die ich im 2. Bande meiner Monographie über die Beethovenschen Klaviersonaten aufgegriffen und erweitert habe, bestritten hat. Diese grundsätzliche Änderung war, wie nicht mehr zu bestreiten ist, notwendig. Die Literaturnachweise sind — nicht ganz erschöpfend — nachgetragen worden, eigene Zusätze hat Hehemann kenntlich gemacht. Hoffentlich findet Grove's schönes Werk auch in dem neuen Gewande eifrige Leser und Freunde; es analysiert die Werke nicht in trockenem Tone schulmeisterlicher Pedantik, sondern gibt neben den nötigen und erschöpfenden Angaben über die Form, die Thematik usw. genügende Hinweise auf das innere Leben des grossen Künstlers, wie es in seinen unvergänglichen Schöpfungen im künstlerischen Niederschlage erscheint.

84. **J. G. Prod'homme:** Les symphonies de Beethoven. Préface de M. Éd. Colonne. Verlag: Librairie Ch. Delagrave, Paris (o. J.)

Beethovens Musik findet in Frankreich eine von Jahr zu Jahr steigende Zahl aufrichtiger Bewunderer; in ihrem Dienste stehen glänzende Orchester, deren Leiter sich mit Begeisterung und Liebe ihrer Aufgabe widmen. Ein Künstler wie Édouard Risler hat schon vor längerem das Wagnis unternommen, alle Klaviersonaten Beethovens in Paris einem grossen und ehrfurchtsvoll lauschenden Publikum an acht Abenden vorzutragen,

ein Versuch, den er in dieser Saison auch in Deutschland, aber leider nur in Berlin, wiederholt hat. Andere Beweise dafür, wie unsere Kunst nationale Gegensätze und Missverständnisse zu überbrücken und auszugleichen vermag, sind leicht zu finden; man denke nur an die sich unausgesetzt steigernde Anzahl der fremden Künstler, die hüben wie drüben freudige Aufnahme finden, denke an die gemeinschaftliche Arbeit der Internationalen Musik-Gesellschaft, deren Mitglieder in ihrem Schaffen so oft in einem Grade aufeinander angewiesen sind, dass Grenzpfähle für sie kaum noch existieren. Dass unter den günstigen Umständen, die Beethoven heute auch in Frankreich die Führerschaft in der Instrumentalmusik zugestehen, ein von einem Franzosen für seine Landsleute geschriebenes Buch über die Symphonieen des Meisters über kurz oder lang erscheinen musste, davon war jeder Kenner der Verhältnisse seit langem überzeugt. Nun ist Prod'homme's Arbeit erschienen, und man darf sich ihrer freuen, wenngleich es nötig sein wird, einigen grundsätzlichen Bedenken ihr gegenüber Raum zu geben. Prod'homme teilt sehr zweckmässig die einzelnen Kapitel in je drei Abschnitte, von denen der erste das zur Vorgeschichte der Werke Nötige, der zweite die Analyse, der dritte geschichtliche Angaben über die Aufführungen, die Aufnahme durch Publikum und Kritik bringt. Die dritten Abschnitte bringen mancherlei Unbekanntes, besonders mit Bezug auf die Wiedergaben der Symphonieen in Frankreich. Prod'homme's Ernst und Sorgfalt bei Abfassung seiner Arbeit, die XIV und 489 Seiten zählt, müssen rühmend anerkannt werden; die literarischen Nachweise freilich sind nicht alle gegeben, auf einzelne Ergebnisse der modernen deutschen Forschung ist nicht oder nicht genügend eingegangen. Die französische Kritik insbesondere wird auf diese Dinge im einzelnen eingehen müssen, damit sie bei einer Neuauflage des Werkes Berücksichtigung finden können. Ich möchte dabei eine grundsätzliche Bemerkung hier nicht unterdrücken: bei unserer im rapidesten Tempo sich steigernden Produktion auf musikwissenschaftlichem Gebiete, bei dem in bezug z. B. auf ältere Zeitschriften vielfach sehr mangelhaften Besitzstande unserer Bibliotheken wird die Anlage von summarischen Angaben über den Inhalt der älteren Musikzeitschriften und die Herausgabe von Jahresberichten immer mehr eine Notwendigkeit. Was in der Richtung bisher geschehen ist, genügt nicht, allen Ansprüchen gerecht zu werden. Prod'homme's durchaus ernst gearbeitetes Buch ist ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Behauptung. Existierten derartige Verzeichnisse, wie sie für die Literaturgeschichte bestehen, für unser Fach, so würde ihm manches Übersehen erspart geblieben sein. Damit sind aber die grundsätzlichen Bedenken, die ich gegen die Arbeit äussern möchte, nicht erschöpft. Einmal finde ich, dass Prod'homme in den ersten Abschnitten seiner Kapitel nicht immer das Nötige zu sagen gewusst hat, was von Beethovens innerem Leben bedeutungsvoll auf sein jeweiliges künstlerisches Schaffen hindrängte; sodann sind mir persönlich seine Analysen zu trocken geraten. In ihnen vermisse ich gleichfalls das belebende Element, das uns die Motive, Themen und ihre Durcharbeitung als Resultat tiefsten Innenlebens erscheinen lässt, das uns die Einheit des Menschen und des Künstlers Beethoven erschlösse. Gewiss, Prod'homme ist ihrer sich bewusst, und er bringt das auch gelegentlich zu unserm Bewusstsein. Aber es fehlt dieser Gesichtspunkt dem Buche als der leitende, und das ist der Mangel, den ich an ihm am meisten beklage. So wie die Anlage und Bearbeitung des Materiales nun einmal ist, wird das Publikum Anfang und Ende der Kapitel lesen, die mittleren Abschnitte aber nur höchstens durchblättern; die Musiker vollends werden aus den textreichen Analysen nichts lernen zu können meinen. Damit wird der höchste Zweck des Buches, fürchte ich, verfehlt sein. Wer freilich das Werk aufmerksam studiert, nicht bloss durchfliegt, wird viel aus ihm lernen können; denn auch hier haben Liebe und ehrliche Arbeit die Feder geführt. Die kleinen Mängel, die

ich oben hervorhob, lassen sich leichter aus der Welt schaffen, als eine Abänderung des Ganzen in dem angegebenen Sinne, die ich im Interesse Beethovens und seines Lebenswerkes für durchaus nötig halte. Es war auch für mich bestimmend, diese wenigen Ausstellungen an dem Werke niederzuschreiben, das ich im übrigen der Aufmerksamkeit des deutschen Publikums lebhaft empfehle. Darf ich noch eine Bemerkung oder zwei beifügen, so mögen es diese sein: vielleicht hat das Bewusstsein einer französischen Eigenart Herrn Prod'homme sich weise beschränken und ihn an Stelle einer volltönenden Rede oft auch da die nüchterne Erörterung setzen lassen, wo man mehr innere Anteilnahme des Schriftstellers erwarten zu dürfen meint. Das wäre aber nur eine subjektive Erscheinung, die den objektiven Mangel, den ich an dem Buche hervorhob, nicht betrifft. Eine zweite Bemerkung aber soll diese sein: wir Deutschen glauben so oft, idealen Sinn in Erbpacht zu haben, und wir werden auch von der Irrigkeit dieser unserer Anschauung nicht überzeugt, wenn wir aus dem Auslande noch so viele Gegenbeweise empfangen oder, besser gesagt, Beweise dafür, dass jenseits der Berge und Meere auch hoher Sinn und ernstes Streben im Dienste der Wahrheit wohnen. Da ich zwei gute fremdsprachliche Werke über einen unserer Meister anzuzeigen die Freude habe, von denen das zweite seinem Verfasser um so grössere Schwierigkeiten bereiten musste, als ihm Sir G. Grove's Werk in seiner klassischen Ausarbeitung voraufging, mochte ich auch die zweite der obigen Bemerkungen nicht unterdrücken. Prof. Dr. Willibald Nagel

MUSIKALIEN

85. **Meisterwerke Deutscher Tonkunst: Alte Klaviermusik.** Bearbeitet von Walter Niemann. — Johann Jakob Froberger: Auswahl von Klavierstücken aus den Suiten und Toccaten. — Johann Kuhnau: Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken. — Samuel Scheidt: Auserlesene Kompositionen aus den Klavierwerken. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus den Meisterwerken deutscher Tonkunst, insbesondere von den Klaviermeistern der „vor Bach'schen Zeit" der Gegenwart eine kritisch ausgewählte Sammlung der besten ihrer Kompositionen darzubringen, ist höchst dankenswert. Unserem elektrischen Zeitalter kann das Schaffen dieser alten Herrn, sowie ihre Bedeutung für unsere Musikentwicklung überhaupt nicht deutlich und häufig genug demonstriert werden. Was nun die vorliegende Ausgabe anbetrifft, so muss man sagen, dass der Herausgeber es in vorzüglicher Weise verstanden hat, solche Stücke auszuwählen, in denen die Eigenart dieser Meister in ihrer vollen Potenz zum Ausdruck kommt. Die zarte, süssliche Zierlichkeit des Süddeutschen Froberger, die ernste, vielleicht etwas starre Art des norddeutschen protestantischen Meisters Samuel Scheidt, endlich die kraftvoll sich gebende Kunst des grossen Vorgängers Johann Sebastian Bachs im Leipziger Thomaskantorat Johann Kuhnau, sie alle kommen in dieser Auswahl in so überaus charakteristischer Weise zur Geltung, dass man die zu knappe Auswahl bedauern muss. Froberger, der Schöpfer der Programmusik, mit einigen köstlichen Sarabanden, Couranten etc., Samuel Scheidt, als Meister der weltlichen Variation, und Kuhnau, als Klavierkomponist ein Meister ersten Ranges, nach Froberger der hervorragendste Vertreter der Programmusik in der Klavierkomposition älterer Zeit und vor allen Dingen der Schöpfer des Typus der Klaviersonate, mit einigen wundervollen Exemplaren seiner biblischen Historien, die den Höhepunkt dieses genialen Komponisten und hervorragenden Verfassers des ersten humoristisch-satirischen Musikromans bedeuten. Eine Fülle hoher musikalischer Werte hat der Herausgeber vor den Augen der Gegenwart ausgebreitet. Über die geschmackvolle Art der Auswahl könnte

man durchaus uneingeschränktes Lob spenden, hätte der Herausgeber nicht Verzierungen und Phrasierungen hereingebracht, die nicht den Gebräuchen der damaligen Zeit entsprechen. Beispielsweise spricht Dr. Niemann in einer besonderen Notiz über die Ausführung der Verzierungen; dass diese bei Froberger z. B. in den Originalausgaben vollständig fehlen und er sie in dieser Ausgabe in sparsamer Weise hinzugefügt habe. Ich meine, dass er trotz seiner Sparsamkeitsversicherung doch da des Guten zuviel getan hat. Froberger hat in der Regel mit dem Zeichen ∾ wohl weniger den Mordent gemeint, als die Bebung, die auf dem damaligen Klavichord auszuführen möglich und mehr oder weniger dem guten Geschmack des Spielers überlassen war. Dr. Niemann hat nun jedesmal einen richtigen Mordent vorgeschrieben, von denen die meisten infolge beigefügten Erhöhungszeichens nur einen Halbton abwärts schlagen. Wie hier es anzunehmen ist, dass oft ein diatonischer Schritt nach dem Ganzton vom Komponisten gemeint ist, wie es selbst bei J. S. Bach noch zu finden ist, so bin ich der Meinung, dass wir bei unseren heutigen Instrumenten der an Stelle einer Bebung angewandten Mordente ganz entraten können und sie nur dann ausführen, wenn der Komponist in dieser Beziehung seinen Willen klar präzisiert hat. Warum Dr. Niemann in Frobergers Toccata in F-dur Bindebogen vorschrieb, ist mir nicht klar. Toccata heisst „gehackt" und nicht „gebunden".

86. Hans Pogge: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. Verlag: Max Leichssenring, Hamburg.

Der Komponist zeigt in diesen zwölf Gesängen, die er nach Dichtungen von Johannes Schlaf, O. J. Bierbaum, Karl Henckell, D. v. Liliencron und Richard Dehmel vertont hat, ein ernstes kompositorisches Wollen, mit tüchtigem Können gepaart. Der Quell seiner Erfindung ist zwar keineswegs sprudelnd, auch die Behandlung des Klaviersatzes vielfach noch schwerfällig, immerhin sind Hans Pogge einige so prächtige Gesänge gelungen, dass man von dieses jungen Komponisten zukünftigem Schaffen noch viel des Guten und Schönen erwarten darf. Besonders glücklich ist Pogge in seinem op. 6: Sechs Gedichte von Johannes Schlaf. Gleich die beiden ersten Gesänge „Der einsame Pfeifer" und „Phantasus" sind von bemerkenswerter Charakteristik des Ausdruckes. Ferner sind „Abendgang", duftig und zart mit einem Stich ins Volkstümliche, das leicht dahinhuschende „Lockung", das fein abgestimmte „Der Baum des Lebens", endlich das schwungvoll ausladende „Urgermanisch" Tondichtungen, die dieses Opus zu einer wertvollen Bereicherung der Gesangliteratur stempeln. Ebenso glücklich setzt Pogges op. 8 mit dem „Lied des Knappen", Dichtung von Otto Julius Bierbaum, ein. Hier wie bei den vorgenannten Gesängen treffen sich Ton und Wort zu charaktervollem Ausdruck. Leider lassen im weiteren Verlauf des op. 8 „Sommergruss übers Weltmeer", wenn auch musikalisch durchaus wohlgeraten, ebenso „Ritter rät dem Knappen gut" bezüglich der Behandlung des Sprachausdrucks mehrfach zu wünschen übrig. Das bekannte Wiegenlied von Detlev von Liliencron würde klanglich zu einer viel besseren Wirkung kommen, wenn das Stück in D-dur stünde. Warum der Komponist diesen Sang im dumpfen Des-dur hat drucken lassen, ist mir unverständlich, um so mehr als das Lied sicher ursprünglich in D komponiert war. Was ich bei den beiden mittleren Gesängen des op. 8 aussetzen musste, ist auch im op. 9 zu monieren. In den Satzphrasierungen machen sich einige Ungeschicklichkeiten bemerkbar, die in dem Tempo, das der Komponist vorschreibt, nicht auszuführen sind. Ich bin sicher, dass Hans Pogge künftig auch diesen wenigen Ausstellungen selbstkritisch aus dem Wege gehen wird, um durchaus einwandfreie und vollwertige Tondichtungen zu schaffen. Einen bedeutsamen Anlauf hierzu hat er schon genommen. Wenn auch die Art seiner Phantasie eine mehr spröde und herbe ist, so dass deren tondichterische Äusserungen vorläufig nur einen kleinen

Kreis von Sangeskünstlern zu näherem Studium reizen werden, so wird er die wenigen Freunde durch seine weitab von Oberflächenkunst wandelnde Muse um so tiefer verbinden.

87. **Julius Katz:** Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Strassburg i. E.

Die Lieder sind hinsichtlich der Erfindung und technischen Ausarbeitung weit davon entfernt, eine Bereicherung unserer Literatur zu bedeuten. Flach und glatt. Die Behandlung unserer deutschen Sprache scheint dem Komponisten Schwierigkeiten zu bereiten.

88. **Emma Gruber:** Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Strassburg i. E.

Es sind Lieder im landläufigen Sinne des Wortes, die Emma Gruber mit geringer Phantasie, aber sicherer Beherrschung der Technik geschaffen. Es klingt alles ganz gut, ohne jedoch irgendwelches tiefere Interesse zu erregen. Im übrigen ist auch Emma Gruber eine von den Komponierenden, denen Stoff, Ausdruck und Betonung der Dichtung erst lange in zweiter Linie kommen, wenn nicht gar gleichgültig sind.

Adolf Göttmann

89. **R. Th. Brandt:** Sechs Lieder. op. 1. Verlag: Deutscher Liederverlag, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit einem so beachtenswerten op. 1 kann sich nur ein entschiedenes Talent einführen, von dem man, sobald es sich zur eignen Sprache durchgerungen haben wird, viel erwarten darf. Vorderhand spürt man aber erst in einigen Einzelheiten Ansätze zur geschlossenen Eigenart. Die Gedichte, die Brandt zur Komposition gewählt hat, sind sehr verschiedenartig, und wenn er für fünf von ihnen den richtigen Grundton trifft, so ist das erfreulich genug. „Der viel betretene Pfad" ist harmlos und heiter im Sinne des Baumbachschen Gedichtes; bei „Siehst du das Meer" sucht der Komponist im Ausdruck Anlehnung an Schubert und gelangt dadurch zu einer unverkennbaren Grösse und Eindringlichkeit. Mit dem „Osterlied" dürfte im Konzertsaal eine Wirkung zu erzielen sein, sehr hübsch ist hierbei (S. 4 unten) die harmonische Rückung von A nach F, doch will mir das vierfache „Gott grüsse dich" am Schlusse nicht gefallen, denn eine so häufige Wiederholung erscheint mir zu liedertafelmässig. Gibt sich der Komponist in den ersten drei Liedern mehr naiv, so kommt in den drei anderen ein sinnender Zug zum Vorschein, der sich in starker Ausnützung der Chromatik äussert. Zu Lenaus „Einsamkeit" schreibt Brandt eine kurze Klaviereinleitung von grosser Stimmungsgewalt und lässt dann die Singstimme ausdrucksvoll deklamieren, so dass das ganze Lied mehr auf harmonische als auf melodische Wirkung gestellt ist. Schade, dass Brandt Goethes liebliches Gedicht „Im Vorübergehen" zu schwerblütig anfasst. Angesichts der geschraubten Chromatik wird kein Mensch glauben, dass die erzählende Person „so für sich hin" ging und „nichts zu suchen" ihr Sinn war, sondern man hat von der Musik just den entgegengesetzten Eindruck. Dagegen ist im letzten Liede „Mitternacht" (Karl Stieler) die Chromatik als Ausdruck des innigsten Sehnens sehr wohl berechtigt. Die Lieder bereiten weder der Singstimme noch dem Klavierbegleiter beträchtliche Schwierigkeiten und dürften deshalb und um ihrer musikalischen Vorzüge willen sich gut einführen.

90. **Christian Sinding:** Cantus doloris. Variationen für Violine mit Klavierbegleitung op. 78. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Wieder eine ungemein wertvolle Gabe Sindings für die Violinisten. Das nur acht Takte umfassende Thema wird in geistvollster Weise in der Art von Bachs Ciaconna variiert, mit dem Unterschied, dass auch Takt und Tempo wechseln. Besonders schön ist die langsame Veränderung in G-dur. Zum öffentlichen Vortrag sei dieses Werk aufs wärmste empfohlen.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

REVUE DER REVUEEN

NEUJAHRSBLATT DER ALLGEMEINEN MUSIKGESELLSCHAFT IN ZÜRICH (Zürich) 1907. — Das diesjährige Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft ist dem Leben und Schaffen von „Hermann Goetz" gewidmet. Aus dem Vorwort ist zu entnehmen, dass Frau Goetz sich lange Zeit nicht hat entschliessen können, die mit grösster Sorgfalt und Pietät gehüteten Dokumente, die von dem Leben und Schaffen ihres Gatten Zeugnis ablegen, der Öffentlichkeit preiszugeben. Goetz' intimster Freund, Ernst Frank, der schon wenige Jahre nach seinem Tode darauf bestand, dass eine berufene Hand des seltenen Menschen und Künstlers Lebensbild entwerfe, schrieb an Frau Goetz: „Sie haben ja keine Ahnung davon, wie seltsam eine solche Abgezogenheit und Reinheit der Seele, wie sie in Goetz zutage tritt, die wirre und bunte Welt berührt; nur wenige verstehen solche Erscheinungen von selbst, aus Instinkt; die Menge wendet sich zuerst, ohne viel nachzudenken, einfach von allem ab, was nicht oberflächliche Unterhaltung bietet. Erst nach und nach besinnt sich dieser und jener, von einem Verständigen dazu veranlasst, und erst nach und nach kann eine solche Erscheinung gewürdigt werden." Schliesslich hat bei Frau Goetz die Erwägung obgesiegt, dass mit der Ausprägung des Lebensbildes ihres Gatten eine Pflicht gegenüber ihm selbst und gegenüber einer zahlreichen Gemeinde von Verehrern und Gleichgesinnten zu erfüllen sei. So hat es A. Steiner unternommen, das Lebensbild des Heimgegangenen mit Pietät und Herzenswärme aufzuzeichnen. Goetz' Mutter war eine an Charakter- und Gemütseigenschaften hervorragend beanlagte Frau; zu ihr flüchtete der Sohn immer wieder, wenn er, in der Fremde auf sich allein gestellt, von physischen und psychischen Drangsalen heimgesucht war. Im Alter von 15 Jahren hatte Goetz seine erste Komposition, eine Klaviersonate, gesetzt. Die Andacht und Bewunderung seiner Zuhörer gaben ihm den Mut, zu erklären, dass es sein höchster Wunsch sei, Musiker zu werden. Durch Nachhilfestunden in der Mathematik verschaffte er sich die Mittel, um bei dem berühmten Klavierpädagogen Louis Koehler in Königsberg Unterricht zu nehmen; dieser und der unermüdliche Fleiss des Schülers, der täglich fünf bis sechs Stunden am Klavier sass, brachten ihn so weit, dass er schon nach zwei Jahren mit dem d-moll Konzert von Mozart öffentlich auftreten konnte. Nachdem der Widerstand des Vaters gegen das Studium der Musik überwunden war, ging Goetz im Herbst 1860 nach Berlin, um am Sternschen Konservatorium seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Seine Lehrer wurden Hans von Bülow für Klavier, H. Ulrich für Kompositionslehre und J. Stern für Partiturspiel und Dirigieren. Obwohl sich schon damals die ersten sicheren Anzeichen der erkrankten Lunge einstellten, warf er sich mit Feuereifer auf seine Studien. Durch Vermittlung eines Vetters, der mit dem Buchhändler Challier befreundet war, gelang es ihm, unter op. 3 drei Lieder drucken zu lassen und damit seine Erstlinge in die Welt zu setzen. Als er im Frühjahr 1862 mit glänzenden Zeugnissen das Konservatorium verliess, um sich aus eigener Kraft weiterzuhelfen, blieb er zunächst in Berlin. Von Reinicke in Leipzig wurden ihm später zwei Vakanzen zur Bewerbung empfohlen, und Goetz

entschied sich für die Stelle des Organisten an der Stadtkirche in Winterthur, wo sich seine Lebensschicksale erfüllen sollten. Die herrliche Natur des Landes spiegelt sich in seinen ersten dortigen Kompositionen wieder, am meisten in einigen seiner Klavierstücke und namentlich seiner F-dur Symphonie. Nach vielen gegenseitigen Kämpfen verlobte er sich am Neujahrstage 1868 mit Laura Wirth aus Winterthur, mit der ihm acht Jahre idealen, von der reinsten Harmonie verklärten Zusammenseins und Zusammenwirkens beschieden waren. Sein Freund Widmann traute das Paar im September 1868. Es ist psychologisch leicht erklärlich, dass der kränkliche, auf eine entsagungsvolle Lebensführung angewiesene Mann mit beiden Händen nach dem ihm von Widmann vorgelegten Plan griff, das Shakespeare'sche Lustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung" zu einer komischen Oper zu verarbeiten. Im Frühjahr 1872 war die Partitur der „Widerspenstigen" vollendet, nachdem im Herbst 1870 der Umzug nach Zürich erfolgt war, wo Goetz als Pianist und Klavierlehrer schon längst festen Fuss gefasst hatte. Hans von Bülow und Hans von Bronsart in Hannover zeigten sich gleich für das Werk sehr interessiert; den hervorragenden Wert der Partitur und des Librettos erkannte aber zuerst der Kapellmeister Frank in Mannheim, mit dem Goetz eine ehrliche Freundschaft schloss. Am 11. Oktober 1874 erlebte das Werk seine erste Aufführung in Mannheim und wurde vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommen. Neujahr 1875 wurde die Oper in Wien aufgeführt, dem zwölf weitere Bühnen Deutschlands folgten. Ein weiterer grösserer Erfolg war seiner F-dur Symphonie beschieden, die er in glücklichster Stimmung geschrieben hat. Das Frühjahr 1874 hatte in Goetz die „Nänie" reifen lassen. Trotz erneuter Heftigkeit seines Lungenleidens konnte er am 5. September 1874 die fertige Partitur an Hegar schicken mit der Bitte, sie auch Brahms vorzuweisen, der voll Anerkennung für das schöne Werk war. Mit dem letzten Aufgebot seiner Kräfte vollendete Goetz dann im Herbst 1876 seine opera seria: „Francesca da Rimini", nach dem Trauerspiel von Silvio Pellico. Am 3. Dezember 1876 ging er zur ewigen Ruhe ein. — Als Mensch verkörperte er das schlichte Heldentum des einem frühen Tode Geweihten, den Sieg des Geistes über die physische Gebrechlichkeit. Mit dem Menschen deckt sich der Künstler, der die Ausübung seiner Kunst als eine Mission auffasste und ebensosehr ethisch wie ästhetisch zu wirken strebte. Die letzten dreissig Jahre sind der Verbreitung der Goetzschen Musik nicht gerade günstig gewesen; doch ihr innerer Wert muss gross sein, wenn sie mitten in dem Tumult um den alles überragenden Genius Wagners ihren Platz erobern konnte. Wenn es einmal gelingt, das Überwuchern des Superlativs etwas einzuschränken und den Gebrauch des Positivs wieder zu Ehren zu bringen, dann wird auch die Zeit erfüllt sein, wo die herzerquickende Wärme und Wahrhaftigkeit der Tonsprache eines Hermann Goetz in ihrem vollen Werte wieder gewürdigt werden wird.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1907, Heft 2. — „Die erlöste Salome" betitelt sich ein Essay von Rudolf Louis. Die Erlösungshypothese der Salome ist eifrig aufgegriffen worden, und es ist auch wahrscheinlich, dass es der Glaube an die Erlösung der Salome war, der das Werk in Berlin erst „hofbühnenfähig" gemacht hat. Dass Strauss wirklich diese Absicht gehabt hat, ist gänzlich ausgeschlossen: „Und trotzdem kommt in jener Hypothese ein sehr richtiges Empfinden zum Ausdruck: das Gefühl nämlich von der tiefgehenden Diskrepanz zwischen dem Stoffe, wie ihn der Dichter gefasst, und der Art und Weise, wie ihn Strauss ‚vertont' hat." Verfasser bezeichnet die Musik des Werkes als „glänzend gemachten Kitsch". „Klarer als bei irgendeinem anderen Strausschen

Werke erkennt man hier, dass seine Art, zu charakterisieren, rein äusserlich ist und durchaus an der Oberfläche haften bleibt. Es handelt sich, im Grunde genommen, um nichts anderes, als um eine musikalische Maskerade, um eine klangliche Kostümierung von Menschen, die — nicht immer, aber sehr oft — in ihrem Innern etwas ganz anderes sind als das, was sie darstellen ... Was der Komponist der ‚Salome' auch als musikalischer Charakteristiker geleistet haben möge, als Kunstwerk kann man seine Schöpfung unmöglich hoch einschätzen, ja, nicht einmal recht ernst nehmen. Dazu ist es an musikalischem Gehalt zu leer, zu sehr auf äusserliche Sensation und die Verblüffung der grossen Masse gestellt."

MÄRZ (München) 1907, Heft 1. — Reinhard Syz: „Richard Strauss und die Musik." Ein Epilog zur Salome. Verfasser sieht in dem Straussschen Werk eine „Welt von Verkommenheit und Leere, dass man mit einem ekeln Geschmack im Munde aufwacht, hat man am Abend vorher diese Musik über sich ergehen lassen". Der Erfolg und der Beifall der Menge bedeutet bei vielen „nur das Erstaunen über die ganz fabelhafte technische Leistung, die in jeder gelungenen Aufführung des Werkes liegt, bei manchen nur die Angst, sie würden sich durch die Ablehnung des Neuen eine Blösse geben." Das Traurigste aber ist, dass bei den meisten „die Sensation, die von dem Stoff herkam, den Enthusiasmus verschuldet hat". Die Aufnahme der „Salome" hat klar gezeigt, dass heute „nur das als Kunst gilt, was Eindruck macht".

BAYREUTHER BLÄTTER (Bayreuth) 1907; 1.—3. Stück. — Otto von Braun behandelt „Heinrich von Steins geistige Persönlichkeit" anlässlich seines zwanzigjährigen Todestages am 20. Juni 1907. Verfasser nennt ihn „einen der treuesten Anhänger und Schüler des Meisters". Zwischen Stein und Wagner bestand eine Seelengemeinschaft, wie sie inniger und heiliger nicht zu denken ist. Wagners Einfluss auf Steins Schaffen und Denken zeigt sich überall. Durch die Kraft der Anschauung, den Grundzug des Wagnerschen Geistes, fühlte sich Stein vom ersten Begegnen an mit ihm wesensverwandt. „Denn Stein war auch ein solcher Schauer; mit künstlerischen Augen schaute er die Welt." Als künstlerisch schauender Mensch tritt er der Welt gegenüber und will ihr Wesen erfassen. Da sagte er das schöne Wort: „Lösungen des Welträtsels werden nicht gelehrt, sondern geschaut." — Eine interessante Publikation sind „Franz Liszts Briefe an den Fürsten Felix Lichnowsky", von Hans von Wolzogen herausgegeben. Den Briefen ist ein kurzer Lebensabriss des Fürsten voraufgesandt, den ein Nahverwandter aus dem fürstlichen Hause, Fürst Karl Lichnowsky, niedergeschrieben hat. — An weiteren Aufsätzen sind zu nennen: Felix Gross: „Die Kultur der Zukunft." — Adolf Bartels: „Deutsche Literatur." — Willy Pastor: „Altnordische Kunst."

KUNSTWART (München) 1907, No. 8/10. — Über „Musikvöllerei" klagt Richard Batka. „Hat die Zeitdauer, die moderne und zum Teil auch ältere Werke infolge der unverstümmelten Aufführungen erfordern, seit einem halben Jahrhundert erheblich zugenommen, so kommt bei Konzerten das Bestreben mancher Veranstalter hinzu, dem emsigen Schaffen der Komponisten bei dem grossen Andrang aufführungshungriger Künstler gerecht zu werden, ohne die Zahl der kostspieligen Abende vermehren zu müssen. ... Die Auslagen für Solisten, Orchester usw. erhöhen sich nicht, ob sie einige Nummern mehr oder weniger bieten!" Verfasser fasst seine Betrachtungen in Kürze folgendermassen zusammen: „Musiziere für dich, so viel dir's beliebt. Wenn du aber für andere musizierst, dann miss

ihre Aufnahmefähigkeit nicht an deiner eigenen Erregung, sondern bedenke, dass deine Hörer viel rascher ermüden müssen als du. Eine Einsicht, die dich und sie am ehesten vor allen Sünden und Folgen der musikalischen Völlerei bewahren wird." — In der Artikelserie „Die Werke und wir" bringt Langen ein hübsches Stimmungsbild über eine „Bach-Kantate". — Felix Weingartner bringt im Fastnachtheft ein Scherzspiel unter dem Titel: „Musikalische Walpurgisnacht", das eine Persiflierung des modernen Musiklebens darstellt.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) XI. Jahrg., Februar-Heft. — Max Puttmann bespricht das Leben und Schaffen „Eugen d'Albert's". Eines der bedeutendsten Talente, die sich, einem inneren Drange folgend, um Liszt und Brahms geschart haben, ist d'Albert. Er hat es vermocht, sowohl das Schaffensprinzip eines Brahms, das mit dem unserer Klassiker eine innige Verwandtschaft zeigt, als auch dasjenige eines Liszt ganz in sich aufzunehmen. d'Albert brachte von Haus aus so viel ureigenste Begabung mit, dass er sich alsbald zu einer ganz auf sich selbst gestellten kraftvollen Künstlerindividualität emporschwang, zu einem Meister, der es als seine Lebensaufgabe betrachtet, einzig und allein der Schönheit und Wahrheit in der Kunst zu dienen. . . . Seine nationale Gesinnung zeigt sich u. a. in folgenden Aussprüchen: „Das Internationale in der Kunst — und vorzugsweise in der schaffenden Kunst — halte ich für ein Unglück. Das wirklich Grosse lässt sich nur durch echt nationale Gesinnung, hier also durch unverfälschtes Deutschtum erreichen. Meine Heroen waren stets und sind noch: Bach, Beethoven, Wagner, Brahms, Shakespeare und Goethe." — Wilibald Nagel bringt die Fortsetzung eines interessanten Aufsatzes über „Die Musik im täglichen Leben", als Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 21/24. — Zur sechzigsten Wiederkehr des Geburtstages von „Ignaz Brüll" bringt Hans Protiwinsky eine Skizze, die dem künstlerischen Schaffen des verehrten Meisters gewidmet ist. — Adolf Prümers schreibt über „Kapellmeistermusik": „Dem Bühnenkapellmeister ist die Berechtigung Komponist zu sein, ernstlich zu belassen. Sein Beruf zwingt ihn oft dazu, Eigenes zu bieten, wenn anderes nicht zu erlangen ist. Der beständige Verkehr mit der Bühne weckt in ihm Anregungen, die er nicht unbenutzt lassen darf. Darum ist seine Musik dramatisch belebt und farbenreich oder er verdient den Ehrentitel Kapellmeister nicht." — Ferner: Anton Krtsmáry: „Die Wiener Schumannfeiern." — Hans Protiwinsky: „Hermann Goetz und seine ‚Widerspenstige'".

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, No. 22/24; 1907 No. 1. — Aus den Nummern ist nur zu erwähnen: Nana Weber-Bell: „In der Werkstatt des Geistes" (Fortsetzung). — Otto Schabbel: „Kongress der internationalen Musikgesellschaft". — Bertha Wallner: „Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern". — W. Berg: „Die Vernachlässigung der Stimmbildung der Gegenwart".

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich) 1906, No. 31/36; 1907 No. 1/2. — Dem 30jährigen Dirigentenjubiläum „Richard Wiesners" ist ein hübsches Gedenkblatt gewidmet. — „Die Gesangsmethode von E. Jaques-Dalcroze" bespricht S. Rüst. Jaques-Dalcroze geht neue Wege. Er zeigt, dass die Fähigkeit, Rhythmus zu empfinden, grundlegend ist für jede musikalische Bildung, dass der Sinn für Rhythmus nicht lediglich Verstandessache sondern im Wesen körperlicher Natur, ein Reflex körperlicher Bewegung ist und infolgedessen sich abhängig zeigt vom Ebenmass und der Harmonie dieser Bewegungen. Der Sinn

für Rhythmus lässt sich anerziehen, indem der Körper an durch das Auge kontrollierbare, regelmässige Bewegungen gewöhnt wird. Es müsse daher dem musikalischen Unterrichte ein rhythmisch-gymnastischer Kurs als Grundlage dienen und ihm am besten vorausgehen. — Richard von Perger: „Vor zehn Jahren". Brahms und Bruckner. — Erinnerungen und Bekenntnisse. Verfasser berichtet u. a. von seinem ersten Besuche bei Bruckner, der auf Veranlassung von Brahms geschah, um mit ihm Rücksprache über die Erstaufführung eines seiner Chorwerke zu nehmen: „Bruckner empfing mich anfangs mit einiger Zurückhaltung, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil ich ihm als hartgesottener ‚Brahmsianer' signalisiert war. Von all dem Lächerlichen, das man mir über das Wesen des Mannes erzählt hatte, fand ich so gut wie nichts vor, ich fühlte mich ihm gegenüber bald sehr sehr klein, und aufrichtige Ehrfurcht erfüllte mich, während des sich bald lebhaft entwickelnden Gesprächs." — Zur Beantwortung der Frage: „Ist eine schweizerische nationale Musik möglich?" ist an die hervorragendsten Vertreter der Musik und Literatur in der Schweiz eine Rundfrage gerichtet. In den Nummern 1 und 2 des neuen Jahrgangs wird mit der Veröffentlichung der interessanten Antworten begonnen. — Karl Nef bringt ein Gedenkblatt an „Ferdinand Fürchtegott Huber", den „Silcher der Schweiz", dem im Herbst letzten Jahres in St. Gallen ein Denkmalsbrunnen errichtet wurde.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a. R.) 1906/07, Heft 8/10. — Ein erschöpfendes Bild vom Leben und Wirken „Ludwig Erks" gibt F. Wiedermann. Das enge Freundschaftsbündnis mit Hoffmann von Fallersleben, das fast 36 Jahre bestanden hat, war für Erk von grossem fördernden Einfluss. Er selbst bekennt, dass er „dem langjährigen persönlichen Umgange mit Hoffmann einen reichen Schatz von Belehrung und Erfahrung zu verdanken habe". Für Hoffmann andrerseits war die stete Verbindung mit Erk namentlich insofern von Vorteil, als die von letzterem gelieferten Volksmelodieen seinen Dichtungen die Flügel verliehen, die sie bis in die entferntesten Winkel Deutschlands trugen. Der „Liederhort" Erks enthält 205 Lieder, viele mit mehrfachen Lesarten des Textes oder der Melodie oder beider zugleich. Sehr zuverlässig und wertvoll sind die Quellenangaben über Texte und Melodieen, in denen eine ungeheure Kleinarbeit verborgen liegt. Erk war eine hochbegabte Persönlichkeit von ausserordentlicher Bedeutung. Er hat als Sammler, Bearbeiter und Pfleger des deutschen Volksliedes, als Historiker und Germanist, als Pädagoge, Dirigent und Schöpfer von Liedern einen tiefeingreifenden Einfluss auf das Leben des deutschen Volkes, auf die Erziehung der Jugend und auch auf die Entwicklung der Tonkunst ausgeübt. — Aus den Heften sind noch zu erwähnen: W. Miedlig: „Die Hauptfehler beim Schulgesange und ihre Bekämpfung". — Adolf Cebrieni: „Erinnerungen an Julius Stockhausen". — Karl Küffner: „Unsere Musikprogramme". — Chr. Geisler: „Neue Notation für Gesangmusik".

DIE STIMME (Berlin) 1906, Heft 3. — In seinem Aufsatz über „Die deutsche Bühnenaussprache" lehnt August Iffert die verbreitete Ansicht ab, dass die Aussprache des Gesanges auch für den Sprechvortrag mustergültig sei. Wenn überhaupt eine Abhängigkeit bestehe, so könne nur das umgekehrte Verhältnis angenommen werden, dass der Rede zweifellos die Priorität zustehe. — Georg Vogel berichtet über „Ansatz- und Windrohr in ihrer Einwirkung auf die Intonation". — A. Gusinde führt seine Abhandlung über „Die Silbe la im Sprech- und Singunterricht" zum Schluss. — Ferner bringt Walter Berg die Fortsetzung seiner Arbeit über „Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten".

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1906, No. 12; 1907, No. 1. — Dem 80. Geburtstage des verstorbenen „Ludwig Hallwachs“ ist ein Gedenkblatt gewidmet. — Die Übersicht über „Alte Liedweisen im heutigen Gesang“ wird fortgesetzt. — Ferner ein Bericht über „Die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im Jahre 1906“.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1906, Heft 10; 1907, Heft 1. — Als Anleitung zur weiteren Sammlung und Aufzeichnung des „Volksliedes in Österreich“ wird die Frage erörtert: was soll geschehen, wenn der Sammler das Aufschreiben der Weisen nicht zustande bringt? — Josef Pommer bringt die IX. Fortsetzung seiner Abhandlung über „Das älplerische Volkslied und wie man es findet“.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1907, No. 7/10. — Adolf Chybinski teilt einige Bruchstücke aus dem Tagebuch von Frédéric Chopin mit, in der Übersetzung von H. Wiesenthal: „Frédéric Chopins Tagebuchblätter“. — Die Methode „Jaques Dalcroze“ bespricht Nina Gorter: „Erziehung zum und durch den Rhythmus“. Verfasserin beantwortet die Frage: was ist Rhythmus? mit Jaques Dalcroze kurz und bestimmt folgendermassen: „Rhythmus ist Bewegung. Nicht ununterbrochene Bewegung, welche Unendlichkeit darstellt, sondern aneinandergereihte Bewegungen, deren verschiedene Dauer die unteilbaren Augenblicke bestimmt, wo die eine Bewegungslinie endet und die andere anfängt, und deren verschiedene Energie die Kraft des Anpralls feststellt, womit diese unteilbaren rhythmischen Momente entweder sichtbar oder hörbar, oder aber sichtbar und hörbar hervorgehoben werden.“ Als Dalcroze den Entschluss fasste, den Rhythmus getrennt vom Klang zu lehren, war die Musik sein Hauptziel. Seinem rhythmischen Lehrplan schliesst sich die Gehörbildung und diesem Unterrichte wiederum die Improvisation und die Klavierbegleitung an. Bald wurde ihm aber als Pädagogen klar, dass die rhythmische Gymnastik einen hohen allgemein erzieherischen Wert hat, dass man demgemäss „nicht nur von Erziehung zum, sondern auch, und zwar mit Nachdruck, von Erziehung durch den Rhythmus sprechen muss“. — In einem hübschen Artikel „Beethoven und George Thomson“ bespricht Fritz Erckmann das Verhältnis der beiden Männer zueinander. Thomson, ein Dilettant in der Musik, war ein glühender Enthusiast, dem durch eine äusserliche Anregung der Gedanke gekommen war, die besten schottischen Lieder und Melodieen zu sammeln und Klavierbegleitungen zu beschaffen, die ihrem Werte angemessen sein sollten. Als musikalischen Mitarbeiter gewann er u. a. Beethoven, der damals dreiunddreissig Jahre alt war. Trotz seines Enthusiasmus kam Thomson bald doch zum Bewusstsein, dass seine Mühen mit Beethoven umsonst waren, und dass Beethoven nur für die Nachwelt komponiert habe, denn sein Londoner Verleger schrieb an ihn: „Beethoven ist ein grosser und erhabener Künstler, aber man versteht ihn nicht, und seine Begleitungen Ihrer Lieder sind viel zu schwer für das Publikum. Trotz all Ihrer Anzeigen hat kein einziger Band mit seinen Begleitungen einen Käufer gefunden“. Ferner: Arthur Liebscher: „Moderne Bestrebungen auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichts“. — M. Koch: „Betrachtung über die geplante Choralreform der evangelischen Kirche in Württemberg“.

KRITIK

OPER

BERLIN: In der Komischen Oper ist eine dramatische Arbeit „Romeo und Julia auf dem Dorfe" des durch einige Chor- und Orchesterwerke in Deutschland bekannt gewordenen Frederik Delius zu kurzem Dasein erweckt worden. Delius, der seinen Stoff der gleichnamigen Novelle Gottfried Kellers entnommen hat, ist offenbar Anhänger der vornehmlich von Debussy vertretenen Richtung, die mehr durch Farbe als durch Zeichnung zu wirken sucht, die nichts als „Stimmungen" geben und so die Kunst (in Analogie mit gewissen Vertretern der Malerei) besonders verfeinern möchte. Ist es an sich schon fraglich, ob überhaupt diese Bestrebungen mit Glück auf die Bühne zu übertragen sind, ob sie nicht vielmehr dem Wesen des Dramas widersprechen, so ist das bei Delius ganz gewiss der Fall. Bei diesem Musiker hat man den Eindruck, dass alle Finessen und Willkürlichkeiten nur den Mangel an persönlicher Erfindung verdecken sollen, den Eindruck einer starken Dekadenz. Vorsichtig nennt er seine Arbeit ein Idyll in Bildern, und gibt tatsächlich nur Stimmungsmalereien; auf der Bühne aber verlangen wir mehr, verlangen wir klar gezeichnete Gestalten und Handlungen. Dazu kommt, dass das raffinierte, aber gemütlose Musizieren eines Delius ungefähr das gerade Gegenteil Kellerscher Dichtungsart ist, und dass die Stimmführung wie Instrumentation dieser verzweifelt trüben und verworrenen Tonsprache aller in Jahrhunderten erworbenen musikalischen Kultur und jedem natürlichen Schönheitsgefühl Hohn spricht. „Romeo und Julia auf dem Dorfe" ist ein Vorstoss jener Bewegung, die von der herrschenden Umwertung aller Begriffe in der Tonkunst Vorteil zu ziehen sucht, eine Zumutung an das Publikum, die mit Fug zurückgewiesen wurde. Der Première fehlte es freilich nicht an dem üblichen Beifall. Er war auch verdient, was die Inszenierung Direktor Gregors und die Leistungen der Hauptdarsteller betraf. Auf Grund Karl Walserscher Entwürfe waren Bühnenbilder von hinreissender Schönheit geschaffen. Unter den Mitwirkenden ragte Lola Artôt de Padilla hervor (Vrenchen); doch auch die Herren Zador, Merkel, Pröll müssen rühmend genannt werden. Unzulänglich dagegen erwies sich den hohen Ansprüchen des Komponisten gegenüber das von Fritz Cassirer geleitete Orchester, obwohl es auch hier nicht an fleissiger Vorarbeit gefehlt hatte.

Das Königliche Opernhaus hat neuerdings zwei Werke neu einstudiert, ein älteres und ein modernes. Adams „Postillion von Lonjumeau" kann in seiner jetzigen Darstellung nur wehmütige Erinnerungen an frühere Zeiten wachrufen. Herr Jörn ist kein Gesangskünstler und kein Schauspieler, der auch nur annähernd das in der Titelrolle Verlangte zu bieten vermöchte. Auch Frl. Dietrich sollte die Madelaine jüngeren Kräften überlassen. Eine Glanzleistung in der Feinheit der Charakterisierung war der Intendant des Herrn Philipp. — Leo Blechs Einakter „Das war ich" erschien unter der belebenden Leitung des Komponisten in teilweise neuer Besetzung. War die Wiedergabe auch nicht so verfehlt wie vor einigen Jahren die hiesige Première, so reichte sie doch bei weitem noch nicht an die Grazie und Intimität der Dresdner Uraufführung, die dem sympathischen Werke eine wohlverdiente beifällige Aufnahme verschafft hatte. Dr. Leopold Schmidt

BRAUNSCHWEIG: Im Hoftheater erhielt der Spielplan durch einige Gastspiele erhöhtes Interesse. Frau Senger-Bettaque sang die Isolde wegen stimmlicher Indisposition nicht mit dem früheren Erfolge, weit günstiger schnitt Frau Preuse-Matzenauer als Carmen und Amneris ab. Als Neuheit erhielten wir „Flauto solo" von d'Albert in tüchtiger Wiedergabe und eine Ballet-Pantomime „Das verwunschene Schloss" von Joachim Albrecht Prinz von Preussen, dem Sohn des verstorbenen Regenten. Da der Heldentenor L. Gritzinger sich mit Rücktrittsgedanken trägt, sucht man einen Nachfolger; die beiden ersten Bewerber Abel-Essen und Maurick-Barmen entsprechen den hiesigen Forderungen nur teilweise, es wird also weiter gastiert, hoffentlich mit besserem Erfolge. Ernst Stier

BRESLAU: Julius Stern, ein Wiener Musiker, über dessen Antezedentien nur bekannt ist, dass er Instrumentier-Amanuensis von Johann Strauss und Komponist einer von Millöcker „nachgelassenen" Operette war, debütierte am Stadttheater mit einer seriösen Oper „Narciss Rameau". Das Textbuch lieferte Victor Hirschfeld, der sich von Brachvogels fast vergessenem Rührstück „Narciss" begeistern liess. Während dieser allerdings nur die herrschende Pompadour auf die Bühne bringt, erzählt uns Hirschfeld die ganze Lebensgeschichte dieser interessanten Dame. Wir begleiten sie von ihren romantischen Anfängen bis zu den Tagen ihrer Grösse — und ebenso sehen wir Narciss, der bei Hirschfeld zum verbummelten Komponisten geworden ist, in seinen diversen Eigenschaften als Klavierlehrer, Liebhaber, Gatte, Hahnrei und endlich als Verderber der Jeannette Poisson-Frau Rameau-Gräfin d'Etioiles-Marquise von Pompadour. Mittelmässige Verse und opernhaft oberflächliche Charakteristik der zahlreichen Figuren der historisch-unhistorischen Bilderserie hindern nicht, dass — dank Brachvogel — ein leidlich dankbares Libretto zustande gekommen ist. Sterns Partitur ist die Gabe eines feinen, in seinen Mitteln wählerischen Talents. Starke musikalische Erfindung geht ihm ebenso ab, wie den meisten lebenden Komponisten. Aber er instrumentiert mit distinguiertem Geschmack und besitzt eine reiche lyrische Ader. Fast alle erotischen Momente des Dramas sind mit wirklicher Empfindung vertont. Die pathetischen Szenen müssen freilich mit der Phraseologie der Routine vorlieb nehmen. Stilistisch neigt Stern zu den zeitgenössischen Italienern, unter denen ihm Puccini wohl am nächsten verwandt ist. Mit dessen „Bohême" und mehr noch mit dessen „Manon Lescaut" besitzt „Narciss Rameau" manche gemeinsame Wesenszüge, ohne dass Stern den berühmteren Kollegen an Kraft und Virtuosität des dramatischen Vortrags erreicht. Jedenfalls verdient „Narciss Rameau" als seriöser Erstling seines Schöpfers und als Werk von nicht alltäglichen Vorzügen entschiedene Beachtung. Frau Verhunc reizvoll gestaltete

Pompadour war dem Komponisten eine wichtige Helferin bei dem kräftigen Erfolg, den er erntete. Herrn Beeg sagte der jugendlich-schwärmerische Narciss der beiden ersten Bilder nicht zu. Der verkommene Strassensänger liegt seiner wuchtigen Art besser. Das Ensemble des Herrn Prüwer war fleckenlos. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Eine so langweilige Opernsaison wie diese haben wir seit Jahren nicht gehabt. Ausser dem „Moloch", der inzwischen wieder abgesetzt worden ist, und dem kurzen Einakter „Flauto solo" scheint die Theaterleitung tatsächlich keine Neuheit herausbringen zu wollen. Das ist tief bedauerlich, denn ein königliches Operntheater, das über so glänzende künstlerische Kräfte verfügt und mit einem so reichen fürstlichen Zuschuss ausgestattet ist, hat die Verpflichtung, neuen Werken den Weg zu ebnen und auf einer künstlerischen Tat nicht monatelang auszuruhen. Es hat leider den Anschein, als ob die künstlerische Initiative der Hoftheaterleitung, die man früher so oft anzuerkennen hatte, neuerdings einer Erschlaffung gewichen wäre, die dem alten Ruhme der Dresdner Oper auf die Dauer kaum förderlich sein kann. Darum sei ihr die Mahnung „zu neuen Taten" nachdrücklichst zugerufen. Dass der erste Heldentenor Burrian just die besten Theatermonate fern in Amerika weilte, war selbstverständlich nicht vorteilhaft. Hoffentlich bringt seine Rückkehr (an der manche Schwarzseher trotz seiner ausdrücklichen Beteuerungen noch zweifeln) einen neuen Aufschwung für die Nachsaison. Erwähnenswert ist höchstens ein sehr eindrucksvolles Gastspiel des Herrn Boltz (Stuttgart) als Herodes in „Salome" sowie das, wenn auch nicht befriedigende, so doch aussichtsreiche Debüt einer Scheidemantel-Schülerin Frl. Cellarius als Pamina. — Im Residenztheater ging die dreiaktige Operette „Papa Schwerenöter" von Heinrich Platzbecker (Text von Adolf Rosé) mit sehr grossem Erfolg erstmalig in Szene, den die leichtflüssige, melodieenreiche und feingearbeitete Musik vollauf verdient. Die Aufführung war unter Rudolf Dellingers Leitung recht lobenswert.
F. A. Geissler

HALLE a. S.: Unsere Theaterdirektion suchte im letzten Spielabschnitt ihr Heil in der „Lustigen Witwe", der sich neuerdings „Bruder Straubinger" zugesellt hat, ohne jedoch die gleiche Anziehungskraft auszuüben. Im übrigen nur aufgewärmte wohlbekannte Sachen.
Martin Frey

HAMBURG: Einen sehr starken Eindruck hat hier die Erstaufführung von d'Alberts „Tiefland" gebracht. Die geschickte, spannende, wenn auch musikalisch nicht allenthalben ergiebige Dichtung Lothars tat dabei gewiss das Ihre; aber in derHauptsache war es doch ein Erfolg des Komponisten, der hier der Gefahr veristischer Übertreibungen glücklich aus dem Wege ging und, in der weisen Beschränkung auf eine mehr illustrative, vielfach melodramatische Musik, ein überaus interessantes Werk schuf. Mehr Drama mit Musik als eigentliches Musikdrama, fesselte die Oper ganz besonders in dem auf ein Originalthema aus den Pyrenäen aufgebauten alpinen Vorspiele, und sehr geschickt ist gerade dies Hirtenmotiv im Sinne von Ideenassoziationen im ganzen Werke verwandt. Die Aufführung des nicht leichten, brillant instrumentierten Werkes unter Gustav Brechers Leitung gehörte zu den besten Leistungen unserer Bühne. Die Hauptrollen wurden von Birrenkoven und Frl. Schloss vorzüglich gesungen. Wagners Todestag beging unsere Oper mit einer glänzenden, ungestrichenen Aufführung der „Götterdämmerung". Ihren Höhepunkt, eine gewaltige Totenfeier für den Meister, fand die unter Brechers Führung stehende Vorstellung im „Trauermarsch", der in erschütternder Grösse zur Wiedergabe gelangte. Edyth Walker war eine hochbedeutende, aus der Fülle der Erkenntnis schöpfende Brünnhilde, bei der darstellerische und gesangliche Qualitäten sich zu einem mächtigen Gesamteindrucke einten. Herr Gröbke aus Hannover gastierte als Siegfried, ohne trotz seiner schönen Mittel den hiesigen Darsteller der Rolle zu erreichen.
Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die Königliche Oper hat mit einer wohlvorbereiteten Neueinstudierung des „Tristan" ihren Wagnerspielplan wieder komplettiert, und angesichts der durchweg erstklassigen Vorführungen sämtlicher Wagnerschen Opern und Musikdramen in der laufenden Saison (nur „Rienzi" fehlt noch) kann die hiesige Oper mit Fug und Recht jetzt als hervorragende Pflegestätte der Wagnerschen Kunst gelten. Ausser dem „Tristan", der, wie überhaupt alle Werke Wagners, vor ausverkauftem Hause aufgeführt wurde, wurden noch „Wildschütz", „Die weisse Dame" und „Die lustigen Weiber von Windsor" in völlig neuer Besetzung sehr gut vorbereitet gegeben. L. Wuthmann

KÖLN: Im Opernhause vermochte eine vortreffliche Aufführung der Puccini'schen „Tosca" einen starken Erfolg zu vermitteln, der in erster Linie dem genialen Dirigenten Otto Lohse zuzuschreiben ist. Auch Wilhelm von Wymétals vornehme Inszenierung half soweit eben möglich über die Widerwärtigkeiten des Textbuches hinweg. Als Tosca bot Alice Guszalewicz eine hochstehende Kunstleistung.
Paul Hiller

LEIPZIG: Eine vollständige Vorführung des „Ring" hat über mancherlei altvertraute Unzulänglichkeiten der Inszenierung, der Regie und der Besetzung hinaus mit der tüchtigen Wiedergabe des orchestralen Teiles unter Kapellmeister Hagel, mit den hervorragenden Leistungen der Herren Urlus (Siegmund und Siegfried) und Schütz (Wotan) und der Frau Doenges (Brünnhilde im Schlussteile), mit trefflichem Charakterisieren der Herren Marion (Mime) und Kunze (Alberich) und mit manchem guten Vollbringen von seiten des Frl. Schreiber (Erda), der Frau Osborn-Hannah (Sieglinde) und der Herren Rapp (Fasolt, Hunding und Hagen) und Soomer (Gunther) ziemlich anregend und befriedigend wirken können. Im „Rheingold" erfreute gastierenderweise Herr Moers mit seiner hier von früherher wohlbekannten vorzüglichen Verkörperung des Loge, und im „Siegfried" interessierte die gastierende Frau Rocke-Heindl durch ihre stiledle Ausführung der Erwachensszene, liess aber im Zwiegesange mit Siegfried ausreichende Stimmkraft vermissen.
Arthur Smolian

MAINZ: Eine seltene Zugkraft hat Strauss' „Salome" bewährt; sie hat, fast wöchentlich aufgeführt, stets ein volles Haus gemacht. Daneben kamen aber auch eine Reihe älterer und neuerer Werke in meist anerkennenswerter Weise zur Aufführung, unter denen ich die „Meistersinger" als besonders gelungen hervorhebe. Augenblicklich stehen wir im Zeichen des „Rings", demnächst soll auch „Tristan" folgen. Gerade für die grossen Wagnerwerke hat unsere Bühne eine Reihe vortrefflicher Kräfte, um die uns manche grössere Bühne beneiden darf, ich nenne nur Frau Materna, gleich gut als Brünnhilde wie als Isolde, Herr Brozel, hervorragend als Siegfried, Herr Rabot, der als Hagen oder Hunding seinesgleichen sucht. Leider scheiden die meisten Mitglieder mit Ende der Saison aus dem Verbande der Bühne, und ob die neu gewonnenen die alten ersetzen werden, bleibt abzuwarten. Jedenfalls hat sich Herr Barron-Berthald als neuer Heldentenor als Tannhäuser und Siegmund sehr gut eingeführt. Auch Herr Büratinghaus, der an Stelle des beliebten Heldenbaritons Herrn Stury tritt, fand als Hans Sachs Anerkennung. Jedenfalls wird es eine Zeit dauern, bis das künftige Ensemble zu der Festigkeit und Einheitlichkeit gelangt, die das bisherige in hohem Maasse auszeichnete. Dr. Fritz Volbach

MÜNCHEN: Zu Max Zengers siebzigstem Geburtstag wurde im Königl. Hoftheater neueinstudiert seine dreiaktige Oper „Eros und Psyche" gegeben. Sie krankt an einem Grundübel: es fehlt ihr der dramatische Lebensnerv. Daran trägt der Text (frei nach der Erzählung des Apulejus von Wilhelm Schriefer) ziemlich ebensoviel Schuld wie die Musik. Das Werk enthält viele Stellen, ja ganze Strecken, die, als absolute Musik genommen, alle Hochachtung einflössen und zu interessieren vermögen; als Ganzes aber ist es trotz aller Schönheiten auf der Bühne nicht lebensfähig; nur der in der Unterwelt spielende Teil könnte ernstlich dramatisch packen, schadet sich aber selbst wieder durch seine allzu grosse Länge. Die Aufführung hätte etwas temperamentvoller sein dürfen, stand aber alles in allem auf einem recht annehmbaren Niveau. Die Damen Burk-Berger als Aphrodite, Preuse-Matzenauer als Eros und Zimmermann als Psyche, ebenso die Herren Gillmann (König), Sieglitz (Oberpriester), Bauberger (Phorkys) und Buysson (Aristokles) wurden ihren Aufgaben durchaus gerecht, nicht minder das Orchester unter Hofkapellmeister Fischers Leitung, und die Regie (Oberregisseur Fuchs) hatte wirklich schöne und kontrastreiche Bilder geschaffen, kontrastreichere, als das Werk selbst zu geben vermochte.

Dr. Eduard Wahl

RIGA: Unser Theater brachte jüngst Goldmarks Operndichtung „Merlin" heraus, ohne damit einen nennenswerten Erfolg zu erzielen. Trotz der vom Komponisten vorgenommenen Umarbeitung ist das Werk in seinem dramatischen Zusammenhang nicht genügend gefestigt, um höhere künstlerische Anforderungen befriedigen zu können. Die sich auf eine altwallisische Sage stützende Handlung enthält in ihrem Aufbau gar zu viele Widersprüche, sie wirkt nicht wahr und überzeugend genug und entzieht daher dem Zuhörer ein tieferes Mitempfinden mit den in den Vordergrund der szenischen Begebenheiten gerückten Personen. Goldmarks Musik beruft sich in der Hauptsache auf eine fesselnde Stimmungsmalerei und auf das Klangbild einer farbenreichen Instrumentation, während ihr eine fest umrissene Zeichnung der Charaktere versagt bleibt. Um die Wiedergabe der Oper machten sich in erster Linie Kapellmeister Ohnesorg und Regisseur Pezoldt verdient. Unter den Solisten löste Herr Rémond als Vertreter der Titelpartie seine Aufgabe mit anerkennenswertem Gelingen, während Frl. Wiesner (Viviane) infolge einer anfechtbaren Intonation nicht auf der Höhe ihres Könnens stand. Carl Waack

KONZERT

ADELAIDE (Südaustralien): Den Clou unserer diesjährigen Konzertsaison bildete unzweifelhaft das Auftreten Blanche Arrals, einer Koloratursängerin ersten Ranges. Sie faszinierte das Publikum derartig, dass dessen naiverer Teil sich nicht ausreden liess, der Name Arral wäre nur ein nom de guerre für Adelina Patti, die aus irgendeinem Grunde diese romantische Art des Auftretens gewählt hätte! Blanche Arral besitzt einen brillant geschulten hohen Sopran, tadellose Atemtechnik, vorzügliche Aussprache und temperamentvollen Vortrag. — Der Violinist Paans zeigte virtuose Technik, übertreibt aber die Vorliebe für Pianissimo-Effekte derartig, dass oft nichts mehr zu hören ist. — Signor Torzillo bewies mit seinen Vorträgen, dass die Harfe als Soloinstrument im Konzertsaal mehr bizarr als schön wirkt. — Antonia Dolores, der erklärte Liebling Australiens, hatte leider ihre Konzerte in den Saal des Ausstellungsgebäudes verlegen müssen. Die schlechte Akustik raubte ihrer ohnehin nicht grossen Stimme die Hälfte ihres Volumens. Ihre delikate Art des Vortrags verlangt unbedingt einen intimeren Raum, erinnert übrigens oft lebhaft an Lula Gmeiner. — Amy Sherwin liess auf ihrer Farewelltour das Bedauern aufsteigen, sie nicht früher gehört zu haben. Ihre Stimme ist über die beste Zeit hinweg, lässt aber noch sehr wohl die gute Schule erkennen. Ihr Repertoire zeigt von gediegenem musikalischen Geschmack und jenem künstlerischen Ernst, der weitab liegt von dem Wege derer, die sich billigen Beifall erjagen, indem sie der Oberflächlichkeit des Publikums weit entgegenkommen. Ein Franzsches Lied „Gute Nacht" brachte einen hier sehr seltenen Genuss. — Ein junger Bassist, Arnold Grange, imponierte durch seine Mittel, bedarf aber noch sehr der Schule. Dasselbe gilt auch von dem Pianisten Clement Harrey. — Carlien Sura (Pianistin) zeigte bei ihrem Debut viel Technik, gutes musikalisches Empfinden und einen straffen Rhythmus. — Das zwölfjährige „Wunderkind" von Melbourne, Leila Doubleday, das mit vollendeter Sicherheit und Natürlichkeit sowohl als Geigerin, wie als Pianistin auftrat, errang nicht nur grossen Beifall, sondern durch mehrere wohlbesuchte Konzerte auch die Mittel, um für mehrere Jahre nach Deutschland zu gehen und dort ihre musikalische Ausbildung zu vollenden. Wie wir hören, ist sie auf dem Wege nach

Berlin, um dort unter Teresa Carreño ihre pianistischen Studien zu betreiben. — In der Oper fehlte es vollständig an Ereignissen von wirklich künstlerischem Werte. Die üblichen Operetten-Ensembles, die sich nicht über ein mehr als mittelmässiges Niveau erheben, folgten einander. Bald aber winkt uns eine Erlösung. Die „Australasian Grand Opera Company", die sich vor kurzem in Melbourne gebildet hat, und deren Leitung aus den kunstverständigsten Personen besteht, die dort leben, will uns unter der Direktion Mr. Georg Musgrove's im Jahre 1907 oder spätestens Ostern 1908 eine Auswahl der besten Opern in würdigem Rahmen vorführen. „Freischütz", „Othello", „Lohengrin", „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Meistersinger" und „Walküre" sind in Aussicht genommen, und wenn nur die Hälfte davon zur Ausführung gelangt, wollen wir uns glücklich schätzen. Hoffen wir das Beste! Max Rudolf

BERLIN: Die Wagner-Vereine hatten ihr letztes Konzert Leo Blech anvertraut, der an der Spitze des philharmonischen Orchesters Smetana's symphonische Dichtung „Wallensteins Lager", den Hymnus „Pilgers Morgenlied" und „Wandrers Sturmlied" von Richard Strauss, drei von Liszt für Orchester bearbeitete Märsche von Franz Schubert und Wagners Meistersinger-Vorspiel, Wotans Abschied, das Siegfried-Idyll und den Kaisermarsch dirigierte. Als Solist wirkte Scheidemantel mit, dessen wundervolles Organ und edle Singkunst wieder volle Sympathie fand. In Wandrers Sturmlied und dem Kaisermarsch hat der von Bruno Kittel geleitete Chor des Brandenburgischen Konservatoriums wacker am Gelingen des Programms mitgeholfen. — Im Mozartsaal fand unter Paul Prills Leitung ein drittes Symphoniekonzert statt. Das Programm brachte eine Orchestersuite von Tschaikowsky, Beethovens Es-dur Konzert und Chopins Polonäse mit dem Andante spianato in der Orchesterbearbeitung von Xaver Scharwenka (Leopold Godowsky), Goldmarks Sakuntala-Ouvertüre und drei Lieder mit Orchesterbegleitung, die Tilly Koenen mit ihrem mächtigen Organ wirksam zur Geltung brachte. Das Mozartsaal-Orchester wird mit jedem Konzert künstlerisch schmiegsamer und besser, namentlich zeigt sich der Dirigent sehr zuverlässig im Begleiten von Solisten. — Das letzte Nikisch-Konzert begnügte sich mit Wiederholung von bereits hinreichend bekannter Musik: Haydns G-dur Symphonie, die mit der starken Besetzung des Streichorchesters viel zu schwerfällig in den beiden geistreichen Ecksätzen dahinschritt, Mozarts Klavierkonzert d-moll mit Busoni, der den durchsichtigen Klaviersatz mit ausgezeichneter Feinheit behandelte, Händels Konzert (F-dur) für Streichorchester und doppelte Bläserchöre, in denen die Oboen mit ihrer virtuosen Beweglichkeit den Hörern besondere Freude machten, und Tschaikowsky's e-moll Symphonie, die von Nikisch prachtvoll zur Geltung gebracht wurde. E. E. Taubert

Gustav Bumcke führte mit einer vortrefflichen Bläserschar, in der u. a. der Klarinettist O. Schubert, der Oboist Flemming, der Hornist Meffert sich befanden, Beethovens noch aus der Bonner Zeit stammendes, nicht gerade bedeutendes Oktett op. 103, das er später zu dem Streichquintett op. 4 umgearbeitet und erweitert hat, Mozarts herrliche B-dur Serenade für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, zwei Fagotts, Kontrafagott und vier Hörner, endlich Haydns F-dur Oktett auf, sehr zur Freude eines zahlreichen kunstverständigen Publikums, das noch vokale Gaben des Ehepaars Brieger empfing. — Einen Juon-Abend veranstaltete das Russische Trio: zwischen dem hier schon bekannten Klavierquintett op. 33 und dem auch schon öffentlich aufgeführten Klaviersextett op. 22, zwei sehr wertvollen Werken, denen man immer gern begegnen wird, spielte Frau Maurina-Press mit dem Komponisten einige seiner vierhändigen Tanzrhythmen op. 14 und 24, die vielleicht noch mehr als die beiden Kammermusikwerke einen national-russischen Charakter aufweisen. — Ebenso interessant war ein Abend, der dem jungen russischen Komponisten Glière gewidmet war. Vor allem dessen zweites Streichquartett op. 20 und sein drittes Streichsextett op. 11 erwiesen sich als formvollendete und inhaltreiche Werke, um deren Wiedergabe sich das Klingler-Quartett verdient machte. Weniger eigenartig erschienen einige sehr melodiöse, von Marcella Pregi prachtvoll gesungene Lieder und einige von Godowsky gespielte Klavierstücke. — Einen Sonatenabend, den der junge Geiger Alberto Curci mit Bruno Hinze-Reinhold veranstaltete, konnte ich nicht besuchen, da die Eintrittskarten verspätet eintrafen; das Programm enthielt übrigens nur bekannte Werke. — Zu einem Sonatenabend hatten sich Carl Halir und Sandra Droucker zusammengetan: sie spielten die erste Violinsonate von Weingartner, auf die ich noch an anderer Stelle eingehen werde, und Wolf-Ferrari's phantasiereiche, freilich von Wagner abhängige Sonate op. 10 neben Bach und Mozart. — Der tüchtige Geiger J. W. L. van Oordt bemühte sich für das a-moll Konzert von R. Becker Interesse zu erwecken, was ihm jedoch nur für das Finale gelang, um so mehr, als er sich mit Klavierbegleitung begnügen musste. — Mit dem philharmonischen Orchester konzertierte Betty Tennenbaum, eine noch junge Geigerin: sie spielte Bachs E-dur und Vieuxtemps' d-moll Konzert, sowie Bruchs Schottische Phantasie verständnisvoll, aber technisch nicht ausgereift; vor allem muss sie ihr Instrument stimmen lernen und das übermässige Vibrato sich abgewöhnen. Hermine d'Albert gab einen Liederabend, an dem sie ausser altitalienischen Gesängen nur Lieder ihres sie wundervoll begleitenden Gemahls mit grossem Erfolg zu Gehör brachte, und zwar ausser einigen sogenannten Volksliedern aus op. 19, 21, 22 und 27. Besonders die heiteren Gesänge sind dem grossen Pianisten gut gelungen. Wilh. Altmann

Wiederum zeigte sich Wassily Sapellnikoff als einer der hervorragendsten zeitgenössischen Klavierkünstler. Man wird genötigt, seinem Spiel voll Interesse zu lauschen, selbst wenn man seiner Auffassung nicht unbedingt zustimmen kann, wie z. B. bezüglich der Tempi. Therese Slottko machte sich hauptsächlich durch den Vortrag des sehr wenig bekannten Konzertstückes op. 92 von R. Schumann bemerkbar. Trotz sprühenden Feuers der Spielerin strömt der spröde, nicht genug Tragfähigkeit besitzende

Ton keine Wärme aus. Der noch sehr jugendliche Paul Goldschmidt ist künstlerisch recht ausgereift, obgleich ihm ein aus Werken von Tschaikowsky, d'Albert und Liszt zusammengesetztes Programm kaum Gelegenheit gab, mehr als Fertigkeit und Kraft ins Treffen zu führen. Das Orchester stand unter Leitung von Oskar Fried. Die Pianistin Erna Promnitz ist kaum eine tüchtige Durchschnittsspielerin. Etwa ebenso rangiert Hans Allbout. — Maria Seret's Mezzosopran hat technisch gute Schule durchgemacht. Die beabsichtigte Wirkung bleibt aber ganz aus, da der Vortrag zu äusserlich, künstlich zurecht gemacht ist. Über Irmgard Hausmann ist noch weniger zu sagen. Allenfalls wäre die Aussprache zu loben, Stimme ist nur mässig vorhanden, Auffassung kaum spürbar. Der Baritonist Ernst Heine zeigte eine so grosse Nervosität, dass unausgesetztes Tremolo die Folge war; ein endgültiges Urteil muss daher für eine spätere Gelegenheit verschoben werden. Johanna Kiss sollte ihren Alt mehr ausgleichen und sich besserer Aussprache befleissigen. Sie ist nicht unbegabt. Die Sopranistin Louise Petersen kann den Ansprüchen an eine Konzertsängerin wenig genügen. Fürs Haus dürfte sich ihre Sanges- und Vortragskunst besser eignen. Ein sehr beachtenswertes, starkes Talent besitzt hingegen Ella Schmücker. Ihre umfangreiche, wohlklingende Stimme dürfte ihr auf der Opernbühne Erfolg bringen. Hjalmar Frey's Gebiet scheint gleichfalls die Bühne zu sein. Sein Bariton klingt und hat Fülle. Die ungewohnte deutsche Sprache war ihm merklich hinderlich, sein ganzes Können zu entfalten. — Der Cellist Jacques van Lier spielt vortrefflich, sollte nur die tiefen Saiten weniger rauh behandeln. Sein Programm bestand aus den abgespieltesten Lieblingsstücken der Cellisten. — Der Männerchor ehemaliger Schüler des Königlichen Domchors verfügt über schönes Material. Leider beeinträchtigten häufige Intonationsschwankungen den Genuss an den sonst wackeren Vorträgen sehr beträchtlich. Grossen Anteil am Erfolge des Konzerts hatte J. V. da Motta's meisterliches Klavierspiel. — Die Musikalische Gesellschaft gab ein geistliches Konzert unter ihrem begabten Leiter Eduard Levy. Der Chor verriet vorzügliche Schulung. Ausser Chören von Brahms und Tinel gelangte ein Requiem in Des-dur von Robert Schumann op. 148 zur wohl ersten hiesigen Aufführung. Das Werk ist sehr ansprechend, verrät aber nicht gerade Tiefe der Auffassung. Jedenfalls verdient der Dirigent Anerkennung, es ans Licht gezogen zu haben. Die Solisten waren passabel.

Arthur Laser

In Wladimir Shaievitch erschien ein neues bedeutendes Klaviertalent auf der Bildfläche. Nur meistert der junge Pianist seine grosse und erfreulich sichere Technik noch nicht musikalisch reif genug. Zu grelle und zu schwache Lichter, bald allzuderb, bald allzublass, beeinträchtigen noch den Genuss dieses Spieles. Aber alles an Shaievitch weist auf eine Zukunft hin. Auch Alfred L. Calzin wird den im besten Sinne bemerkenswerten Klavierspielern zuzuzählen sein, wenn er lernt, etwas grosszügiger ins Zeug zu gehen, ohne dabei seine saubere Technik und sein schönes rhythmisches Gefühl zu vernachlässigen. Bislang tritt das Streben, möglichst fein zu ziselieren, noch zu sehr in den Vordergrund, und das pp ist oft im Verhältnis zu dem im Orchester erzielbaren Grade zu fein. Aber schon jetzt kann sich dieser Pianist mit seinem Brahmskonzert in d-moll „hören" lassen. Eine gewisse Befangenheit, mehr aber noch Mangel an rhythmischer Festigkeit brachten den Klavierabend Anna von Gabain's öfters in grosse Gefahr. Einmal gab es sogar einen regelrechten Umschmiss. Trotzdem möchte ich sie für eine technisch nicht gewöhnliche, auch musikalisch meist trefflich spielende Pianistin halten, die neben dem Ausgleiche jenes Mangels nur noch ein manchmal klareres architektonisches Disponieren anzustreben hätte. Das A-dur Konzert von Halfdan Cleve litt nebenher auch unter der unpräzisen, nicht genug ausgefeilten Begleitung der Philharmoniker unter Scharrer. — In Glen Hall, den Nikisch, der als Klavierbegleiter fungierte, einführte, lernte man einen schönstimmigen, nur etwas kehlig singenden Tenoristen kennen, dessen Vortrag Verständnis und Geschmack bekundete. Der Baritonist Otto Werth bleibt in letzterer Hinsicht noch etwas an der Oberfläche haften, wenn auch gutes Streben unverkennbar ist. Seine schöne männliche Stimme müsste er noch zu feineren Abschattierungen — besonders im piano — zu schulen suchen. Immerhin eine Interesse erweckende Erscheinung. Nicht so die Folgenden. Denn Sophie Feldmann singt stets eine Schwebung zu hoch und rhythmisch recht ungenau. Sie müsste ihre an sich reizvolle, nur zu kehlig behandelte Stimme noch mehr auszugleichen streben. Helene Nowak und Wilma Kjar aber seien nur der Vollständigkeit halber genannt. Irgend welches Aufmerken vermochten sie nicht zu rechtfertigen.

Alfred Schattmann

BRAUNSCHWEIG: In den Konzertsälen herrschte während des Monats Januar verhältnismässig grosse Ruhe. Der Verein für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Vigner, Meyer, Bieler) hatte zur Erinnerung an Schuberts 110. Geburtstag dessen Klaviertrio (op. 99) neben Beethovens Cellosonate (op. 5, No. 1) und Schumanns Streichquartett (A-dur) aufs Programm gesetzt. Direktor Wegmann räumte das siebente populäre Konzert Susanne Dessoir (am Klavier: Bruno Hinze-Reinhold) ein, die sich mit ihren Volksweisen, Tanz- und Kinderliedern grossen Erfolg ersang; den Schluss machte d'Albert mit einem Klavierabend. Der ganze Zyklus fand wiederum viel Beifall. Eigene Konzerte gaben Sarasate mit C. Sobrino, Prof. Lutter-Hannover, der sich durch sein gediegenes Klavierspiel hier eine ansehnliche Gemeinde bildete, endlich eine junge Französin, Marie Antoinette Aussenac, die ihre Schwingen hier zuerst auf deutschem Boden versuchte. In einer grossen musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltung zum Besten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger erwiesen sich die Mitglieder unserer Oper Frl. Kurt, Lautenbacher, Knoch, die Herren Jellouschegg, Cronberger, Nöldechen als schätzenswerte Kräfte im Konzert, Hofmusikus Hans Mühlfeld bot in den beiden

ersten Sätzen des Violinkonzertes (g-moll) von Bruch eine tadellose Leistung. Ernst Stier

BREMEN: Von den Philharmonischen Abenden der letzten Wochen trug einer klassisches Gepräge mit einer ungewöhnlich schönen Vorführung der Pastorale unter Panzners Leitung. Während uns dort Busoni's vollendetes Spiel entzückte, erregten in einem zweiten Liszt-Wagner gewidmeten Konzert die schönen Stimmittel des Tenoristen Felix Senius lebhafte Aufmerksamkeit. Ein dritter Abend brachte ausser Schillings' Prolog zu „König Ödipus" vier Neuheiten, von denen Mahlers stimmungsvolle Lieder aus des „Knaben Wunderhorn" und Bergers geschickt gemachter „Totentanz" günstig aufgenommen wurden. Der erste Satz aus „Odysseus' Fahrten" von Boehe fand nur lauen Beifall; Julius Weismanns „Fingerhütchen" gefiel allgemein nicht. — Ausserdem verdient noch das auf dem trefflichen Skalitzky-Abende gebrachte h-moll Quintett von Theodor Blumer Erwähnung. Gustav Kissling

BRESLAU: In den letzten Konzerten kam Max Reger wiederholt zu Gehör. Der fünfte Kammermusik-Abend brachte seine Suite für Violine und Klavier im alten Stil op. 93 und „Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, op. 96". Beide Werke, an deren Ausführung sich neben unseren einheimischen Künstlern Behr (Violine) und Dr. Dohrn (Klavier) auch Max Reger beteiligte, machten nur mässigen Eindruck. Besser gefiel die Orchesterserenade G-dur, op. 95, und zwar aus dem Grunde, weil Reger das thematische Kombinationsspiel, das den ausschliesslichen Inhalt seiner meisten Werke bildet, wenn auch nicht aufgibt, so doch gegen früher erheblich beschränkt, weil er Themen von blühender Schönheit gefunden, neben blossem Formenkram entzückende Klangbilder geboten und überhaupt mehr aus dem Geiste der modernen Musik geschaffen hat. — Der „Belsazar" von Händel, den Dr. Dohrn im zehnten Abonnementskonzert aufführte, machte in seinen unverwüstlichen Chören noch immer starken Eindruck. Die Solopartieen wurden von den Damen Metzger-Froitzheim, Elisabeth Ohlhoff, Eva Reinhold zufriedenstellend gesungen; Ludwig Hess tremolierte stark, Ernst Rupprecht (Bass) war musikalisch sicher. Die Aufführung, die den Stempel des Gelungenen an sich trug, begann unter aussergewöhnlichen Umständen: Dr. Dohrn wurde bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte mit rauschendem Applaus und einem mächtigen Lorbeerkranze begrüsst. Das Publikum hat sich also in der gegenwärtigen Krisis des Orchestervereins für Dr. Dohrn entschieden. Auch der Vorstand des Vereins hat dasselbe getan und Dohrn zur Zurücknahme seines Entlassungsgesuches bewogen. Es handelt sich nämlich um die Bildung eines grossen städtischen Orchesters und um die Frage, welche von den beiden Kapellen, die philharmonische des Orchestervereins oder die des Stadttheaters, den Kern des neuen Orchesters bilden solle. Die Angelegenheit ist vorläufig vertagt worden, sie wird aber die beteiligten Faktoren immer wieder beschäftigen, weil der Orchesterverein auf die Dauer die Kassendefizits nicht tragen kann. — Erfreulich war das erste Auftreten des Breslauer Vokalquartetts (gemischte Stimmen) und des Breslauer Soloquartetts (Männerstimmen), die unter Leitung des Konzertsängers Wilhelm Volke einen nahezu idealen Ausgleich der Stimmen erreicht haben. Die sonstigen musikalischen Ereignisse knüpfen sich an die Namen d'Albert, Sarasate, Destinn, Julia Culp, Eva von der Osten u. a. J. Schink

BRÜSSEL: Im dritten Konzert Ysaye führte Ysaye die neunte Symphonie des hier vollständig unbekannten Bruckner auf, die aber sowohl von Publikum wie Presse ganz abgelehnt wurde. Kreisler spielte hervorragend schön die Konzerte von Vivaldi (C-dur) und Brahms. Weitere Darbietungen waren die Ouvertüren zu „Sakuntala" von Goldmark und Leonore No. 3. Das vierte Konzert Ysaye's bot in vortrefflicher Aufführung Mozarts Jupitersymphonie, Mendelssohns Sommernachtstraummusik und die interessante Phantasie über ein belgisches Volkslied von Théo Ysaye. Gérardy gefiel sehr mit den Konzerten von Lalo und St. Saëns. — Das dritte Concert populaire (Dupuis) brachte in sorgfältiger Wiedergabe Brahms' D-dur Symphonie und als Novitäten Hymne à Vénus von A. Magnard und Rhapsodie dahoméenne von A. de Boeck, die beide spurlos vorübergingen. Busoni, nicht besonders disponiert, spielte Beethovens c-moll Konzert und Liszts Totentanz. — Im zweiten Konservatoriumskonzert (Gevaert) wurden in tadellosester Weise gespielt: Mozart, 39. Symphonie, Beethovens vierte, dessen Ballettmusik zu „Prometheus" und die Euryanthenouvertüre. — Das zweite Konzert Durant hatte viel Publikum mit seinem Wagner-Festival angezogen. Die allbekannten Werke, wie Ouvertüre zu Tannhäuser, Tristanvorspiel und Liebestod, Parsifalvorspiel und Karfreitagszauber, Waldweben aus Siegfried usw. zeigten eine sehr gewissenhafte Einstudierung, das junge Orchester klang ausgezeichnet — nur hat man diese Werke zu oft in viel schönerer Weise unter wirklich berufenen Dirigenten gehört, und die dadurch hervorgerufenen Vergleiche fielen nicht zugunsten des Herrn Durant aus. Gleich wie bei dem Schumannfestival vermissten wir auch hier ein tieferes Verständnis: durchgehends sind die Tempi überhastet. Der hier sehr beliebte Wagnersänger Seguin sang mit grosser Autorität Sachsens Monolog und Wotans Abschied. Er wurde sehr gefeiert. — Das Petersburger Quartett liess sich unter grossem Beifall in Quartetten von Borodine, Taneieff und Tschaikowsky hören. — Lamond erwies sich in seinem ersten Beethovenrezital wieder als einer der berufensten Beethoveninterpreten. Felix Welcker

BUDAPEST: Tages Arbeit, abends Gäste! Kein Entrinnen! Wir wollen kürzer sein als die Programme, die man uns vorsetzt. Novitäten: bei den Philharmonikern die witzige „Burleske" von Richard Strauss. Den Klavierpart spielte der reklameverherrlichte Backhaus, der uns zur Stunde lediglich Virtuose zu sein scheint, allerdings ein bewunderungswerter. Weiter eine graue, tondüstere, dickflüssige „Ballade" des sonst reichbegabten Dr. Béla Várkonyi. Bei Kemény ein sezessionistisches Quartett von Vincent d'Indy. Testamentsmusik und Fäulnis-

kunst. Bei Grünfeld ein mendelssohnweiches Trio von Arensky, ein sarmatisch empfundenes, reich gearbeitetes Sextett von Glière. Von Klaviergästen Sauer, der als Chopinspieler entzückte, d'Albert, der ein Riesenprogramm lustlos und nur mit Mühe bewältigte, und die geniale Jolanthe Mérö, die eine hochbeachtenswerte grosse Sonate von Andor Saxlehner aus der Taufe hob. Und Lerchen und Finken trillierten. Am süssesten Julia Culp, die sich immer tiefer in unsere Herzen singt, mit matterem Zauber Tilly Koenen, mit nobler, aber blasser Kunst Helene Staegemann. Als bedeutsame künstlerische Individualität erwies sich die Mezzosopranistin Ilona Durigo, als weniger anziehende die Wiener Opernsängerin Lucie Weidt. Ein künstlerisch geadelter Interpret des ungarischen Volksliedes ist der Husarenrittmeister Lorand Frater, der seine Vorträge auf der Geige selbst begleitet. Den idealen Höhepunkt alles Liedergesanges bedeuteten selbstverständlich auch diesmal die unvergleichlichen Vorträge Messchaert's. Von namhaften Instrumentalisten hörten wir bloss den virtuosesten Cellisten Földesy und den phänomenalen Kontrabasskünstler Sergei Kussewitzky, der auch hier, wie überall, eine an Verblüffung grenzende Bewunderung hervorrief. Dr. Béla Diósy

CINCINNATI: Noch vor dem Abschluss des politischen Wahlgeschäfts, einem Zeitpunkt, der den Beginn des jährlichen Musiktreibens sonst zu kennzeichnen pflegt, wurde die Konzertsaison am 23. Oktober mit einem Wagner-Programm des New Yorker Symphonie-Orchesters unter Leitung seines Dirigenten Walter Damrosch eingeleitet. Die dem populären Geschmack sehr entgegenkommende Programmaufstellung sowie der Umstand, dass die New Yorker Gäste den Reigen eröffnen durften, vereinigten sich zu ihren Gunsten. Sie erzielten ein wohlgefülltes Haus und liessen sich dadurch vor einigen Tagen zu einem zweiten Besuch verleiten, der indessen sehr enttäuschend für die Konzertgeber ausfiel. Trotz der starken Propaganda für russische Musik bewährte sich ein von Damrosch ausschliesslich aus Werken russischer Tonsetzer zusammengestelltes Orchesterprogramm als sehr schlechter Kassen- und Interessenmagnet. — Ganz kläglich verlief der Besuch Leoncavallo's mit dem „La Scala"-Orchester, „eminenten Künstlern" in Programmen „seiner grössten Werke". So die marktschreierische Reklame. Auf diesen Programmen stand ausser Exzerpten seiner Opern, darunter des famosen „Roland" — wahrscheinlich auch zu den besagten „grössten" Werken zählend — ein dem Papst gewidmetes „Ave Maria" und ein dem Präsidenten Roosevelt gewidmeter Marsch „Viva America". Leider musste der Maestro, der sich als wohlbeleibter Dirigent gar nicht übel ausnahm, seine drei Konzerte unter Abwesenheit des Publikums geben. Dass der Komponist der „Pagliacci" von den trüben Erfahrungen seines engeren Kollegen Mascagni in diesem Lande so wenig gelernt hat, dass er offenkundige Vorspiegelung falscher Tatsachen mit seinem Namen zu decken sich nicht scheute, bleibt bedauerlich. Hat dieses würdelose Geschäftsunternehmen den guten Namen des musikalischen Italiens geschädigt, so gewann ihm die vortreffliche Aufführung von Puccini's „Madama Butterfly" während der Weihnachtswoche neue Freunde. Kein grosszügiges, tiefangelegtes, aber ein äusserst stimmungsreiches und poetisches, fesselndes Werk. Meisterhaft versteht Puccini darin, japanische Originalmelodieen immer neuen durch den Gang der Handlung geschaffenen Stimmungen anzupassen und sie mit seinen eigenen Gedankengängen zu verschmelzen. Trotz des leichteren Vorwurfs des Stoffes erscheint die musikalische Arbeit gereifter als in früheren Opern. Das liebenswürdige Werk ist zum Erfolg berufen. Alles Lob verdient die Aufführung seitens der Savage'schen Operngesellschaft. — Am 19. Nov. konzertierte das Pittsburger Orchester unter Leitung Emil Paurs und solistischer Mitwirkung Frau Schumann-Heinks. Nur die besondere Anziehungskraft und persönliche Beliebtheit dieser Künstlerin vermochte Music Hall, unsere für lokale Verhältnisse viel zu grosse Konzerthalle, vollständig zu füllen. Ihrem Sängeradel hat selbst der Ausflug in die Operette nicht geschadet und ihr Vortrag der Rienzi-Arie und Schubertscher Lieder mit Orchesterbegleitung, unter letzteren besonders die „Junge Nonne" zu erwähnen, war ein erlesener Genuss. Paur steht als Dirigent hoch über der Leistungskraft seines Orchesters, das seinen warmblütigen Intentionen technisch nicht immer zu folgen vermag. Die Wiedergabe von Strauss' „Don Juan" war die beste Orchesterleistung des Abends. In den gleichen Tagen gab Johanna Gadski ein Liederrezital, begleitet von Frank La Forge, dessen musikalisches Anpassungsvermögen und Gedächtnis — er begleitet auswendig — noch höheres Lob verdienen würden, wenn er die Sängerin nicht unausgesetzt, wie in Verzückung, anstarren würde, was schliesslich ermüdend wirkt. Frau Gadski gelingt das Heitere, Anmutige im Liede am besten. Sie sollte sich selbst und ihre Stimme nicht zur Dramatik forcieren, wozu sie leider neigt. Nicht einwandfrei war die Programmaufstellung. Man gruppiert nicht Richard Strauss mit Bemberg oder Mrs. Beach. — Bevor ich über die bisherige Tätigkeit unseres eigenen Symphonieorchesters unter Van der Stucken's Leitung spreche, sei noch Dr. Otto Neitzels Vortrag über Strauss' „Salome" erwähnt. Dem Laienpublikum den Blick zu erschliessen für diese komplizierteste aller musikalischen Neuerscheinungen durch einen bloss pianistisch illustrierten Vortrag, ist eine Aufgabe, deren vollständige Lösung selbst dem grössten Vortragsmeister kaum gelänge. Doch wusste Dr. Neitzel, dessen Beherrschung des Englischen erstaunlich war, ein zahlreiches Publikum mit seinen pointierten, oft humorvollen Ausführungen lebhaft zu fesseln. Dem Liebestod (!) Salomes liess er in vorzüglicher Wiedergabe den Isoldens als Zugabe folgen. Das Symphonieorchester unter Van der Stuckens Leitung hat die vier ersten Konzerte der auf zehn bemessenen Gesamtserie absolviert. Zahlreiche Neubesetzungen innerhalb des Orchesterkörpers zu Beginn der Saison hatten zur Folge, dass erst vom zweiten Konzert ab das Zusammenspiel jene genussreiche Höhe erreichte, die der Dirigent sich als Ziel gesteckt hatte. Die Mitwirkung Saint-Saëns', der sein fünftes Klavierkonzert spielte,

gab, dem Konzert besondere Anziehung. Dem Werk selbst sowie der Wiedergabe seitens des Komponisten ist eigentlich bloss technische Glätte nachzurühmen. Was Saint-Saëns sonst an seichter Salonmusik spielte, passte nicht in den Rahmen eines ernsteren Programms. — Nicht sehr vielsagend war auch Scriabine's Vortrag seines, wie er selbst entschuldigend behauptet, mit 18 Jahren geschriebenen Klavierkonzerts. Der russische Komponist nahm im vierten Konzert die Stelle des in Boston erkrankten Gabrilowitsch ein. Weichlich ist seine Erfindung wie sein Spiel. Diese Weichlichkeit entbehrt indessen nicht poetischer Anläufe, wie die Variationen des zweiten Satzes bewiesen. Im allgemeinen: Salonmusik, wenn auch feinerer Art als Saint-Saëns' Hochzeitskuchen z. B. — Burgstaller war im ersten Konzert als Solist erwartet, aber durch Reiseunfall verzögert; an seine Stelle sprang der hier bekannte Tenorist Van Hoose ein, dem die Musen leider bloss die Stimme und sonst nichts verliehen. Von künstlerischer Reife weit entfernt noch ist das Geigenspiel des jungen Mac Millan, der im dritten Konzert das Mendelssohn-Konzert und eine Reihe kleinerer Stücke vortrug. Ohne Zweifel sehr begabt, hat er die heute verlangte technische Forderung noch nicht erreicht, und weder Tonwärme noch Vortragsgeschmack gleichen diesen Mangel bis jetzt genügend aus. Er hat viel zu lernen; so z. B. dass man Grössere seines Faches zu eigenem Vorteil nicht bloss in ihren Äusserlichkeiten nachahmt. — Unter den zu Gehör gebrachten Orchesternummern verdient die von Hans Hermann Wetzler vortrefflich orchestrierte Bachsche Sonate in Es besonders rühmenswerte Erwähnung. Neu war „En Saga" von Sibelius. Ein grau in grau malendes, durch überflüssige Länge ermüdendes Stück, in dem sich viel wiederholt und wenig entwickelt. — Eine ganz vortreffliche Aufführung des „Messias" unter Van der Stuckens Leitung mit dem etwa 300 Köpfe zählenden May-Festival-Chorus brachte der Weihnachtsfeiertag. Der feinsinnige Orchesterdirigent, dessen gewählter künstlerischer Geschmack jeder seiner Leistungen besonderes Gepräge gibt, ist zugleich ein hervorragend fähiger Chorleiter. Der Erfolg der letzten May-Festivals bewies dies zur Genüge. Die Neueinrichtung eines „Solochors" für den Vortrag zarterer Chorstellen erwies sich als sehr glückliche Idee. Dankenswert war ferner die Wiederherstellung der richtigen Zeitmasse unter Beseitigung der englischen Verschleppungsmanier. — Im zweiten Kammermusik-Abend des Marien-Quartetts gelangte als örtliche Novität Louis Victor Saars Klavierquartett in e-moll unter Mitwirkung des Komponisten zur Aufführung.

Louis Victor Saar

DORTMUND: Die Zeit nach Weihnachten war musikalisch sehr ergiebig. Im Musikverein liess das Brüsseler Streichquartett die Einheitlichkeit in Spiel und Klang bewundern. Aus den Chören unter Janssen hob sich Vierlings in üppigen Wohllaut getauchtes „Wenn's Ostern wird am Tiberstrand" bedeutsam hervor. Die beiden letzten Hornung-Konzerte interessierten durch von schwedischen Künstlern (unter ihnen die Sopranistin Karin Lindholm) fesselnd vorgetragene skandinavische Musik von Grieg, Sjögren u. a. Dohnányi wurde Schumanns symphonischen Etüden mit Hingebung gerecht, liess aber bei Chopin die träumerische Innerlichkeit vermissen. Die Sängerin Maria Seret konnte nur gering erwärmen. Dagegen bewährte in Hüttners Künstlerkonzerten Frau Cahnbley-Hinken ihren Ruf als Künstlerin, und Willy Rehberg war ein hervorragender Brahmskündiger in dessen düsterm Konzert d-moll, spielte auch mit gleicher Stilreinheit Mozarts Krönungskonzert. Hüttner hatte mit einer nationalen Geist atmenden Symphonie (g-moll) von Kalinnikow vollen Erfolg. Genussreich war ein Brahms-Abend von Janssen-Sahla, den Frl. Lammen mit einigen der tiefsten Lieder des Meisters bereicherte. Von neuem glänzte der Konservatoriums-Chor unter Holtschneider durch künstlerische Leistungen aus dem Gebiete der altklassischen Musik, sowie durch die stimmungsvolle Neuheit „Traumsommernacht" für vierstimmigen Frauenchor mit Sologeige und Harfe von Thuille. Ella Jonas sei als temperamentvolle Bravourspielerin erwähnt. Im Verein mit dem Streichquartett Schmidt-Reinecke und Genossen fand Sindings e-moll Quintett eine frische und feurige Wiedergabe.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das fünfte Hoftheaterkonzert der Serie B brachte als Neuheit Anton Bruckners fünfte Symphonie B-dur, die unter v. Schuchs Leitung eine sehr schöne Aufführung erlebte. Das Publikum, das seit Jahren mit der gewaltigen Erscheinung Bruckners vertraut gemacht worden ist, nahm das mächtige Werk mit steigender Anteilnahme und herzlichem Beifall auf. Solist des Abends war Henri Marteau, der elegante, feinfühlige Geiger, an dessen Spiel man aber wieder die elementare Kraft, die künstlerische Naivität vermisste. In Entzücken schwammen Publikum und Kritik beim Aschermittwochskonzert, das in seinem ersten Teile des Todestages Wagners gedachte, während den zweiten der kleine spanische Klavierkünstler Pepito Arriola bestritt. „Hier ist ein Wunder — glaubet nur!" Der kleine Kerl spielte auf einem eigens für ihn gebauten schmaltastigen Blüthnerflügel Beethovens c-moll Konzert so herrlich im Ton, so sicher im Ensemble, so eminent musikalisch, dass der Beifall kein Ende nehmen wollte. Im letzten philharmonischen Konzert lernte man in Julia Culp eine Liedersängerin von glänzenden Qualitäten kennen; neben ihr behauptete sich der Cellovirtuos Pablo Casals in ehrenvoller Weise, obwohl seinem Ton etwas mehr Fülle und Tragkraft zu wünschen wäre. Ein sehr bedeutsames Konzert veranstaltete der Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes, indem er das Germanentum im Lichte der modernen Männerchorkomposition vorführte. Anton Bruckners „Germanenzug", Hegars „Kaiser Karl in der Johannisnacht", Hugo Kauns „Normannenabschied" und Richard Strauss' „Bardengesang" bildeten mit einem Entreakt aus Schillings' „Ingwelde" das sparte Programm des interessanten, wenn auch infolge der fortgesetzten starken Kraftentfaltung etwas anstrengenden Abends. Der hier lebende Kom-

ponist Percy Sherwood führte in einem eignen Konzert drei Manuskript-Kompositionen vor, von denen eine Sonate c-moll für zwei Klaviere (gespielt von Herrmann Scholtz und dem Komponisten) mir als das bedeutendste Werk erschien; auch eine Suite für Klavier und Klarinette (Max Oppitz aus Köln) und ein Klavier-Quintett D-dur legten Zeugnis von dem grossen, reifen Talente des Tonsetzers und seinem auf edelste Ziele gerichteten Streben ab. Eugen d'Albert's zwei weitere historische Klavierabende fanden lebhafteste Anteilnahme, Rudolf Zwintscher führte sich in einem Lisztabend, an dem Hans Giessen als Liedersänger teilnahm, als ein in der Tat hervorragender Pianist ein; auch Richard Burmeisters Klavierabend sei hier genannt, zumal da der treffliche Pianist dadurch besonderes Interesse zu wecken gewusst hatte, dass Frl. Serda und Herr Wiecke vom Königlichen Hofschauspiel fünf Dichtungen von Kornel Ujejski über Kompositionen von Chopin rezitierten, die der Konzertgeber für melodramatischen Vortrag eingerichtet hat. Ein Soloabend von Jacques Thibaud und ein solcher von Max Lewinger verliefen in höchst erfolgreicher Weise. Hervorgehoben seien ferner ein Orgelabend von Alfred Sittard unter Mitwirkung von Agnes Leydhecker (Gesang), Georg Wille (Cello) und Paul Wille (Geiger), sowie ein Kirchenkonzert von Uso Seifert, in dem erstmalig für Dresden zwei Sätze aus dem „Musikalischen Opfer" von Joh. Seb. Bach für Flöte, Violine und Orgel durch Philipp Wunderlich, Henri Petri und den Konzertgeber zum Vortrag kamen. In Bertrand Roths Musiksalon kam der Bremer Tonsetzer Hermann Drechsler mit einer Reihe von Liedern zu Worte und erzielte mit ihnen einen freundlichen Erfolg. F. A. Geissler

ESSEN: Die etwas ruhigeren letzten Konzertwochen brachten an bemerkenswerten Aufführungen im Musikverein unter Prof. Witte Händels „Israel in Ägypten" mit wuchtigen Chorleistungen und glänzenden Solisten; in der Musikalischen Gesellschaft unter Hauseggers Leitung Beethovens „Eroica" und Strauss' „Ein Heldenleben". Bei dieser Gelegenheit übten auch Hauseggers tiefe Naturdichtungen, die drei Hymnen an die Nacht, von Louis de la Cruz-Frölich aus Paris vorzüglich vorgetragen, eine bedeutende Wirkung aus. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Im Museum dirigierten Carl Pohlig-Stuttgart und Willem Kes-Koblenz, beides zuverlässige Männer ihres Fachs, von denen der erstere seinem Programm durch die Vorführung der drei Beethovenschen Leonorenouvertüren hintereinander einen lehrhaften Anstrich gab. Des Meisters G-dur Konzert für Klavier interpretierte E. von Dohnányi vornehm und gediegen, auch glänzend an den geeigneten Stellen. Das provisorische Streichquartett der Museumsgesellschaft (Bassermann, Hegar, Kortschak, Küchler) trat im Verein mit einem anderen trefflichen Klavierspieler, R. Pugno, in César Francks d-moll Quintett auf; noch stärkeren Anteil nahm man an Pugnos Vortrag des Schumannschen „Faschingsschwanks aus Wien" und an den schönen Liedergesängen eines Petersburger Gastes, F. Senius, der sich dabei der russischen Sprache bediente. — Sonst wäre noch des Auftretens unseres Rebner-Streichquartetts zu gedenken, wobei eine Neuheit von C. Debussy, g-moll op. 10, nach Gebühr höflich begrüsst und darauf über Brahms' op. 67 No. 3 bald vergessen ward. — W. Sapellnikoff war mit seinem cellospielenden Landsmann Barjansky hier und erwarb sich namentlich als Solist in Liszts Klaviersonate grossen Beifall. — Schon mancher gastierende Künstler klagte über die kritisch-reservierte Haltung, die ihm unser Museumspublikum an den Freitags-Orchesterabenden gezeigt habe. Willem Mengelberg, der Leiter des Amsterdamer Konzerthausorchesters, machte bei seinem hiesigen Dirigieren andere Erfahrungen: nach Tschaikowsky's sechster Symphonie war der Beifall stürmisch, und ganz mit Recht sprach man sich für diese Wiedergabe, der ein schönes, männliches (beinahe möchte ich sagen: gesundes) Pathos innewohnte, so dankbar aus. Einzelheiten der Auffassung, besonders im $^5/_4$ taktigen Satz, mögen bestreitbar sein; der monumentale Charakter des Ganzen und die Politur der Darstellung steht ausser allem Zweifel. An diesem Abend, an dem auch Raoul Pugno Griegs Klavierkonzert op. 16 faszinierend schön spielte, erklang das „Heldenleben" von Richard Strauss, der, seit wir „Salome" in der Oper haben, wieder auch stark in die Konzertsäle hineinklingt. Das letzte Opernhauskonzert gab seine „Domestica" und die Friedenserzählung aus „Guntram"; wie sich die Hörer dazu stellten, liess sich wegen eines äusserlichen Zwischenfalls, der zum vorübergehenden Unterbrechen der Musik nötigte und danach auf die Stimmung des Publikums drückte, nicht bestimmen. — Der Cäcilienverein verhalf „Paradies und Peri" mit guten Solisten zu klangvoller und poetischer Wirkung; in dem Konzert, das der Liederkranz zum Besten der Mozartstiftung gab, führte sich Frank Limbert als neuer Vereinsleiter, mit Glück ein. Man hörte diesmal u. a. Liszts Festgesang „An die Künstler", das Klavierspiel des trefflichen Max Pauer, meisterhafte Gesangsvorträge von Emilie Herzog. Auch sonst ist im Laufe weniger Tage eine Reihe namhafter Erscheinungen des Konzertsaals hier durchpassiert: Emil Sauer, der im Opernhaus seine pianistischen Künste in allen Farben aufleuchten liess, der Meistersänger Prof. Messchaert in einem Abend mit Frau Haasters am Flügel, schliesslich auch Lilli Lehmann, die als Museumsgast sich noch immer auf den Höhen der Gesangskunst zeigte. Eine neue Orchesterserenade von Max Reger, op. 95, hat im letzten, von W. Lamping geleiteten Sonntagsabend des Museums wohl nur der engeren Gemeinde des Tonsetzers recht Genüge getan. Die andern wurden durch die Dürftigkeit der Erfindung enttäuscht und durch die geschraubte Ausdrucksweise unsympathisch berührt.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Sehr schön sang an ihrem populären Liederabend Nina Jaques-Dalcroze. Als Novitäten: „Poèmes d'automne" (vier Lieder) von unserem einheimischen Komponisten E. Bloch, sowie „Tragédie" poème en 7 tableaux, von E. Jaques-Dalcroze. Lucien Fugère, Baritonist aus Paris, und Fernand Lemaire, Pianist und Tenorist, ebenfalls aus Paris, errangen in

dem von ihnen veranstalteten Konzert gleichfalls vielen Beifall. Einen in allen Teilen interessanten Verlauf nahm das Konzert Sven Scholanders. Sehr willkommene reizvolle Tongaben waren ein Streichtrio von H. Marteau, dessen Ausführung seitens der Herren Pollak, Woodard und Lang ganz vortrefflich war, und Menuett, Variations sur un thème hebreu, Sonate in G-dur für Piano und Violine, Kompositionen von dem Pianisten Emile Frey, die in dem gemeinschaftlich mit dem Violinisten Pollak veranstalteten Konzert erfolgreich zum Vortrag kamen. Das fünfte Abonnementskonzert brachte Beethovens siebente Symphonie in A-dur. Der Solist des Abends, Plamondon (Tenor), sang Bruchstücke von Berlioz und Wagner. Im sechsten unter Mitwirkung von Mary Münchhoff und Emile Frey kamen u. a. Arien von Mozart zum Vortrag. Herr Frey spielte mit Schwung und Sicherheit das Konzert in a-moll von Paderewski. Den Beschluss bildete Berlioz' Ouvertüre „Roi Lear". Im siebenten gab's zwei Novitäten: „Entracte de l'Orestie" von Taneiew, sowie „Le Paradis perdu" für Soli, Frauenchor und Orchester, Text und Musik von Joseph Lauber. Der Erfolg dieses Werkes darf als ein aufrichtiger und glänzender bezeichnet werden.
Prof. H. Kling

HALLE a. S.: Ludwig Wüllner trug ausser einer Reihe von Liedern in geradezu unübertrefflicher Weise Wildenbruchs „Hexenlied" vor, von Coenraad van Bos am Flügel kongenial unterstützt. Ottilie Metzger-Froitzheim erntete wie immer starken Beifall, doch sollte sie ihre Lieder sorgfältiger auswählen. Einen schönen Erfolg heimsten auch Herr und Frau Dulong in ihrem Lieder- und Duettabend ein. Schier unbegreiflich ist es aber, dass die Klavierabende von Max Pauer und Alfred Reisenauer trotz der interessantesten Programme nur sehr schwach besucht waren. Paul Stoye-Mannheim dokumentierte sich als ein ernst strebender junger Pianist, der noch von sich reden machen dürfte, wenn er sich erst ganz geläutert hat. — Erwähnen muss ich eine Musikaufführung in der Pauluskirche, wo durch den Kirchenchordirigenten K. Boyde die Entwickelung der geistlichen Kantate von Tunder über Sebastian Bach bis zu Max Reger nachgewiesen wurde. Die Kammermusik-Vereinigung der Herren Hilf, A. Wille, B. Unkenstein und G. Wille vermittelte die edelsten Genüsse, indem sie durch Heranziehung anderer Künstler selten zu hörende Werke vorführte, unter Georg Schumanns Mitwirkung dessen gehaltvolles f-moll Klavierquartett und der Herren R. Hansen (Vc.) und Wiemann (Va.) vom Leipziger Gewandhause Klughardts g-moll Quintett und Brahms' Sextett op. 18 und ohne fremde Hilfe Brahms' B-dur und Dvořák's As-dur Quartett (op. 105). Das Winderstein-Orchester brachte im fünften und sechsten Philharmonischen Konzerte Beethovens „Siebente" und Liszts „Les Préludes" und „Mazeppa" als Hauptwerke und stellte als Solisten Herrn Kiess, Ella Gmelner (Gesang) und Fritz von Bose vor. Eine Anzahl Mitglieder der Dresdener Hofkapelle entzückte durch vollendetes Zusammenspiel in Thuille's Bläsersextett, sowie durch Beethovens op. 18. Als sichere Anziehungskraft wirkte Erika Wedekind, die mit ihrer immer noch blendenden Vortragskunst mit allerdings wenig in das Programm passenden Arien und Liedern Triumphe feierte.
Martin Frey

HANNOVER: Die Musikakademie (Dirigent J. Frischen) führte Felix Woyrschs Mysterium „Totentanz" auf. Das im Vorjahre im Kölner Gürzenich aus der Taufe gehobene Werk, dessen packende Schönheiten und rührende Stimmungen auch hier schier überwältigende Wirkungen auslösten, wurde, trotz der ganz enormen Schwierigkeiten, mit grosser Sicherheit und trefflicher Herausarbeitung der vielfach scharfen Kontraste vorgeführt. Die Soli waren den Damen Kiupp-Fischer und Meissner, sowie den Herren L. Hess, Bischoff und Moest übertragen. Im sechsten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle (Dirigent Kotzky) hatte Jungfrankreich das führende Wort. Chabrier und Bruneau waren mit mehreren, allerdings mehr äusserlich als innerlich berührenden Werken vertreten. Daneben standen Vater Haydn mit einer D-dur Symphonie und Gluck mit der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis". Von den vielen Solistenkonzerten interessierten neben dem hochinteressanten Sonatenabend von Max Reger und Henri Marteau ein von dem jugendlichen Pianisten W. Backhaus in Gemeinschaft mit dem vorzüglichen Geiger Karl Flesch gegebenes Konzert, sodann ein Klavierabend des gediegenen Pianisten Anton Foerster und zumal ein Liederabend der trefflichen Sängerin Elena Gerhardt. Recht wenig erfreulich dagegen war die mit dem Mozartsaalorchester aus Berlin gemachte erstmalige Bekanntschaft. Das stattlich besetzte Orchester leidet noch zu sehr an unausgeglichenem Zusammenspiel und unschönen Klangabtönungen, um auf den Titel eines besseren Orchesters Anspruch machen zu können.
L. Wuthmann

KÖLN: Das achte Gürzenich-Konzert begann Fritz Steinbach mit einer überaus virtuosen Ausführung von Bachs VI. Brandenburger Konzert in der Besetzung mit 32 Bratschen, 12 Gamben, 8 Cellis und 10 Kontrabässen. Die bekannte instrumentale Hauptschwierigkeit hatte Kommerzienrat Wilhelm Heyer löblicherweise behoben, indem er aus seinem musikhistorischen Museum das Dutzend trefflicher Gamben herlieh. Das ungemein formschöne und in seinen gesanglichen Motiven warm anmutende Wechselgespräch der beiden Solobratschen führten Henri van Houte aus Brüssel und Focco Klimmerboom von hier trefflich aus. Bei der später folgenden Mozartschen konzertanten Symphonie für Violine und Viola gesellte sich zu erstgenannten Bratschisten der ausgezeichnete Brüsseler Geiger M. Crickboom. Als Gesangssolistin wirkte, wenn schon nicht gerade hervorragend, doch in sehr schätzenswerter Weise Nina Fallero-Dalcroze aus Genf, deren Programm übrigens wenig glücklich gewählt war. Steinbach erfreute ganz besonders durch eine herrliche Aufführung von Schuberts siebenter (C-dur) Symphonie. — Aus der Menge kleinerer Veranstaltungen sei für heute nur hervorgehoben, dass in der Musikalischen Gesellschaft Celeste Chop-Groenevelt aus Berlin zumal mit Liszts Es-dur Konzert und Chopin's As-dur Polonäse sich

rauschenden Erfolg mit Fug und Recht erspielte und herzhaft gefeiert wurde. — Beim sechsten Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts erfreute zumal Beethovens B-dur Quartett Werk 130 durch ausserordentlich feine Wiedergabe. Bram Eldering nahm sich einer Violinsonate des blinden seitherigen Konservatoriumsschülers A. Jung mit liebenswürdigster Sorglichkeit an, wobei er durch Elly Ney pianistisch unterstützt wurde, so dass dem Werkchen ein freundlicher Erfolg gesichert war. Der siebente Abend brachte als hervorragende Gaben Beethovens c-moll Quartett Werk 18 und mit Hilfe von Bläserkräften des städtischen Orchesters Schuberts F-dur Oktett, die beide in trefflicher Ausführung den warmen Dank des Auditoriums fanden. — Im Hotel Disch konzertierten vor leidlich zahlreicher Zuhörerschaft die englische Pianistin Fanny Davies und ihr Landsmann der Tenorist Gervase Elwes. Ein kräftiger Zug ins Grosse ist der technisch vielvermögenden Künstlerin nicht abzusprechen, und zumal mit Beethovens As-dur Sonate Werk 110 bot sie nicht Gewöhnliches, während sie neben Kompositionen von Chopin, Liszt und Debussy besonders auch Schumanns Kreisleriana äusserst bravourös spielte. Der Sänger brachte weniger den dichterischen Gehalt seiner Lieder deutschen, französischen und englischen Ursprungs zur Geltung, als die recht gute Schulung seiner sehr schätzenswerten, wenn auch nicht aussergewöhnlichen Stimmittel. — Im neunten Gürzenich-Konzert, das etwas verspätet Robert Schumanns fünfzigsten Todesjahrs gedachte, brachte Fritz Steinbach zunächst des Meisters B-dur Symphonie zu bezwingend schöner Aufführung, die dem Dirigenten stürmische Beifallsäusserungen eintrug. Es folgten vier à cappella-Chöre, aus Werk 59 „Am Bodensee" und „Gute Nacht", aus Werk 145 „Der Schmied" und „Romanze vom Gänsebuben" (mit Soloquartett), die vorwiegend in feiner Ausarbeitung zu Gehör kamen, deren Wirkung aber doch in einem so grossen Saale zum Teil abgeschwächt wird. Den gewaltigen solistischen Erfolg dieses Abends hatte Carl Friedberg, der das a-moll Konzert unvergleichlich schön zum Vortrage brachte. Da Mientje Lammen erkrankt war, trat bei den zum Schluss aufgeführten Szenen aus Goethes Faust, 3. Teil, Stephanie Becker von hier mit recht gutem Gelingen als Sopranistin ein. Auch die Altistin Hubertine Endlein und der Tenorist Willy Schmidt hielten sich halbwegs in Ehren, während der hiesige Baritonist Tilmann Liszewsky nur viel Stimme und bei knapper musikalischer Sicherheit sonst rein nichts für den Vortrag des Werks in den Konzertsaal mitbrachte und auch sonst die Besetzung der Solopartieen manches zu wünschen liess.

Paul Hiller

LEIPZIG: Im 17. Gewandhauskonzert konnten sich zwischen bedeutenden Vorführungen der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und der Glazounow'schen c-moll Symphonie die feinstimmige Brüsseler Liederspezialistin Marie Buisson mit anmutreichem Vortrage altitalienischer Canzonetten und altfranzösischer Schäferlieder — und die in Sitt's Schule herangereifte junge hiesige Geigerin Katharina Bosch mit respektabler Ausführung des g-moll Konzertes von Bruch vielen Beifall ersingen und erspielen, während das in Anwesenheit des Königs Friedrich August abgehaltene 18. Gewandhauskonzert zwischen schön gelingenden Reproduktionen des Wagnerschen Huldigungsmarsches, des „Sommernachtstraum"-Scherzos und der B-dur Symphonie von Schumann ein erstes Begegnen mit der ganz phänomenalen Prager Koloratursängerin Margarethe Siems brachte, die in Delibes' „Lakmé"-Szene und Händels „Pensieroso"-Arie mit obligater Flöte (Herr Schwedler) durch den Lauterklang ihrer Kopfstimme, durch enorme Kehlfertigkeit und völlig müheloses Hinandringen bis zum f der dreigestrichenen Oktave enthusiasmierte. In der fünften Gewandhauskammermusik umrahmten Quartette von Haydn (G-dur, op. 17, 5) und Beethoven (B-dur, op. 130) die hiesige Erstaufführung von Ludwig Thuilles stimmungsschönem Es-dur Klavierquintett op. 20, um dessen wirksame Wiedergabe sich mit den Herren Wollgandt, Blümle, Carl Herrmann und Julius Klengel auch der treffliche Pianist Leonid Kreutzer verdient machte. Vor der hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Musik-Gesellschaft hat mit seinem Collegium musicum Hugo Riemann von ihm aufgefundene oder ausgedeutete alte Musikwerke zur Aufführung gebracht, so eine im Archiv der Thomasschule vergraben gewesene frischzügige Es-dur Symphonie von Dittersdorf und Tänze aus vier Jahrhunderten (zum Teil für Klavier übertragen, enthalten in der Musikbeilage zum Heft 6 des laufenden Jahrganges der „Musik" und in Riemanns Sammlungen „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit" und „Wie unsere Urgrosseltern tanzten"), dazwischen aber einige dem 14. und 15. Jahrhundert angehörige Kompositionen von Dom Paolo da Firenze, Guillaume de Machault und Gilles Binchois, die der unermüdliche Forscher den nur mit einer Textsilbe unterschriebenen reich figurierten Anfängen der alten Notierungen gemäss nun nicht mehr als Torsi mehrstimmiger Vokalsätze, sondern als von Instrumentalritornellen ein- und ausgeleitete Sologesänge auffasst und solcherweise auch vortragen liess. Das Winterkonzert des Leipziger Lehrergesangvereins (Dirigent Hans Sitt), das unter Mitwirkung von Susanne Dessoir und der Pianistin Anna Schytte abgehalten wurde, brachte als wirksamste Chornovität die in Hegarscher Art komponierte Ballade „Die Ablösung" von Hermann Hutter, und in dem vom König besuchten Winterfestkonzerte des Akademischen Gesangvereins Arion (Dirigent Paul Klengel) bekam man neben a cappella-Chören der Arionen und Solovorträgen von Walter Soomer drei Männerchorwerke mit Orchester in Erstaufführungen zu hören: Karl Bleyles modern eingestimmtes Tanzlied nach Nietzsche „An den Mistral", Fritz Volbachs nicht ganz originelle aber sehr wirksame Ballade mit Baritonsolo „Der Troubadour" und eine gleichfalls mit Baritonsolo ausgestattete, gutmusikalische, aber etwas antiquarisch wirkende Komposition der Goetheschen Ode „Meine Göttin" von Leo Schrattenholz. Das mit einer geistig lahmen Wiedergabe des Lisztschen „Mazeppa" eingeleitete zehnte Philharmonische Konzert führte über ein absolut reiz-

loses Begegnen mit Franz Mikoreys von ihm selbst dürftig dirigierten und von Carola Mikorey am Flügel tüchtig exekutierten A-dur Klavierkonzerte hin zum fesselnden Vortrage des Dvořák'schen Violoncellokonzertes durch Pablo Casals. Glänzend und verheissungsvoll brachte Alfred Reisenauer seine dieswinterlichen Klavierabende zum Abschluss, indem er am vierten Abende nicht nur viele Werke klassischer Meister und Franz Liszts auf ganz vollkommene Art interpretierte, sondern sich auch mit den „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel" erstmalig und erfolgreich als Brahmsspieler versuchte. Der Brüsseler Violinist J. W. L. van Oordt, der trefflich begleitet von Josef Pembaur das liebenswürdig geartete a-moll Konzert von Reinhold Becker und mehreres von Corelli, Bach, Goldmark, Bazzini und Sarasate zum Vortrag brachte, liess bei voller Tongebung, reichem technischen Können und warmem Spieltemperament an seiner Intonation und Virtuosität doch noch den letzten Schliff vermissen. Ein- und mehrstimmige Gesangsvorträge der Schwestern Hildur Koch-Schirmer, Sophie und Brunhilde Koch begegneten beifälliger Aufnahme, Elena Gerhardts wiederum von Arthur Nikisch akkompagniertes feines aber diesmal etwas müde anmutendes Singen fand lebhaftesten Beifall, Anton Sistermans brachte trotz Indisponiertseins den Schumannschen Zyklus „Dichterliebe" zu schöner Wirkung und propagierte mit einigem Erfolge die talentbezeugenden aber noch nicht recht durchgeistigten Liedkompositionen seines ganz vorzüglichen Begleiters Erich J. Wolff, und vollen Erfolges hatte sich die gleichfalls mit Erich J. Wolff konzertierende gesund singende und vortragende Julia Culp zu erfreuen.

Arthur Smolian

LÜTTICH: Die Konzerte häufen sich auch hier mit beängstigender Fülle. Das erste „Concert Populaire" bot in vorzüglicher Wiedergabe Saint-Saëns' Symphonie in c-moll und Liszts „Les Préludes". Solist war Fritz Kreisler, der uns Tschaikowsky's Violinkonzert und Stücke von Tartini bot. Im zweiten Konzert gelangten Francks „Eolides" und Charpentier's „Impressions d'Italie" zu Gehör; ausserdem stellte sich Raoul Pugno mit dem A-dur Klavierkonzert Mozarts und dem zweiten Klavierkonzert von Rachmaninoff als vorzüglicher Pianist vor. Im ersten „Concert du Conservatoire" erregte eine Neuheit gewaltiges Aufsehen. Sie betitelt sich „Ghyselle", lyrisches Drama von César Franck. Die Gesangssolistin war Julia Merten-Culp, die uns mit Schubertschen Liedern erfreute. — Unter Leitung von Paul Magnette gab es ein Konzert mit Beethovens Vierter Symphonie, der Ouvertüre op. 124 und Tarpeja's Triumphmarsch. Als Solist gab Prof. Fassin in vorzüglicher Ausführung Bachs Violinkonzert in E und Corelli's „Folia". Die Kammermusik-Konzerte im Konservatorium gaben uns Gelegenheit, zwei berühmte Quartette zu bewundern: Flonzaley's Quartett, besonders mit Hugo Wolfs Quartett und das Petersburger Streichquartett mit Borodin's D-dur und Taneieff's b-moll-Quartett. — Von sonstigen erfolgreichen Veranstaltungen sind zu erwähnen Abende von: Trio Hambourg, Bréms, Mockel, Sicard, Festival Schumann mit Casals und de Greef.

Paul Magnette

MAINZ: Seit ihrem Bestehen ist der Andrang zu den von der „Liedertafel" veranstalteten Volkskonzerten ein stets steigender gewesen. War schon im zweiten Jahre ihres Bestehens eine Doppelaufführung notwendig, so trat in diesem Jahre der Fall ein, dass der Saal an drei aufeinanderfolgenden Tagen bis auf den letzten Platz gefüllt war von einer andächtig lauschenden Menge, die mit Begeisterung Händels „Saul" in sich aufnahm. Dank einer selten genauen Kontrolle ist es hier möglich, diese Volkskonzerte auch wirklich nur denen zukommen zu lassen, für die sie gedacht sind, den Unbemittelten, hauptsächlich Arbeitern, kleinen Beamten usw. Der grosse Andrang aber ist wohl einer der sichtbarsten Beweise für das Bildungsbedürfnis, das in unserm Volke steckt. Dem Konzert ging jedesmal ein kurzer erläuternder Vortrag über das Werk durch den Dirigenten Fritz Volbach voraus. Als Solisten wirkten mit Frau Rückbeil-Hiller, Frl. Herrmann, Herr Reimers und Herr van Eweyk, die alle Vorzügliches boten. Ihnen gesellten sich zu Herr Kleinpaul (Hamburg) am Klavier und Prof. Franke (Köln) an der Orgel. Der Chor hielt in allen drei Aufführungen, zu denen sich noch die öffentliche Generalprobe gesellte, mit seltener Frische bis zur letzten Note stand. Er wirkte ferner mit in dem Konzert zum Besten des Pensionsfonds des städtischen Orchesters unter Leitung Emil Steinbachs. Hier gelangte als Hauptwerk die IX. Symphonie zu prächtiger, begeisterter Aufführung. Vorauf ging Schillings' „Hexenlied", von Herrn Behrend, dem Direktor des Stadttheaters, wirkungsvoll gesprochen. In dem Symphoniekonzert am 24. Januar trat Marcella Pregi nach langem Zwischenraum als Solistin auf. Meisterhaft sang sie Berlioz' „Captive" und nachher vier Lieder aus Wolfs italienischem Liederbuch, die aber ob ihrer Intimität in dem grossen Raume nicht besonders zur Geltung kamen. An demselben Abend spielte Prof. Grützmacher aus Köln sehr beifallswürdig das Violoncellokonzert von Dvořák. Bachs h-moll Suite für Streicher und eine Symphonie in c-moll von Haydn bildeten Anfang und Schluss des Programms.

Dr. Fritz Volbach

MANCHESTER: Bei Hallé gab es: Beethovens Zweite und Vierte (letztere eingeschoben für Bruckner's Dritte, die in den Stimmen so viele Fehler gehabt haben soll, dass sie in der einen Probe vor dem Konzert nicht berichtigt werden konnten) und Mozarts „Pariser" in D. Eine besonders schöne Wiedergabe erfuhr die Tschaikowsky'sche Serenade für Streicher, die mit Wucht und Schwung gespielt wurde. Lady Hallé gab wunderschön abgeklärt und ohne jegliche äusserliche Effekthascherei das Mendelssohnsche Geigenkonzert. Der „Messias", der hier um die Weihnachtszeit so unglaublich oft kommt, wurde bei Hallé diesmal unter Hans Richter vorgeführt (sonst dirigiert der Chormeister), und Richter hatte Mühe, seine eigenen Ansichten gegenüber der hier so eingefleischten „Überlieferung" geltend zu machen. Einen ausgezeichneten Baritonisten hatten wir wieder in Charles Clarke, einem Amerikaner, der sehr durchgeistigt und dramatisch Arien aus „Hans Heiling"

und „Euryanthe" sang. — Einen ungewöhnlichen Genuss verschaffte uns der portugiesische Cellist Casals, der im letzten Schillerkonzert die Bach-Suite in c-moll No. 5 für Cello allein und eine ebensolche Sonate von Locatelli spielte. — Das Brodsky-Quartett brachte ein Quartett von Haydn, das Klavierquartett von Strauss und Mendelssohns Oktett, alles sehr gut gespielt. — Die Lane'sche Chorgesellschaft sang in einem ihrer Konzerte u. a. Bachs achtstimmige Motette „Fürchte dich nicht" und Cornelius' „Der Tod". Wie wenig wird doch in Deutschland der gemischte a cappella-Chor gepflegt, und um wieviel mehr der Männergesang; hier ist es glücklicherweise gerade umgekehrt. E. Sachs

RIO GRANDE: Die beiden letzten Monate brachten drei Konzerte sehr verschiedenen Wertes. Das Ehepaar Bemsaúde, Sopran und Bariton, vermochte nur teilweise zu fesseln, da die Stimme der Sopranistin total passé war, dass schon eine grosse Unverfrorenheit dazu gehörte, öffentlich aufzutreten. — Die Geschwister Bassi, Amelia und Alice, wollen erst Sängerinnen werden, hübsches Material dazu scheint ihnen gegeben; sie produzierten sich auch auf Klavier, Violine und Mandoline, doch ebenfalls ohne hervorragende Leistungen. — Der Geiger Andrés Dalman wagte sich nicht ohne Geschick an die schwierigsten Sachen von Paganini, Sarasate usw., doch scheint mir die Behauptung auf dem Programm, dass „God Save the Queen" ausser ihm nur noch Kubelik zu spielen imstande sei, etwas sehr renommistisch. Leider bin ich schon zu lange im Auslande, um darüber urteilen zu können. Sein Begleiter, Trajano Collares, akkompagnierte erschreckend schlecht. Fr. Köhling

SCHWERIN i. M.: Das blühende musikalische Leben bestritt im neuen Jahre das Grossherzogliche Hoftheater. Die poesievollen Sätze der Peer Gynt-Suite leben im Konzerte fort. Hofkapellmeister Kaehler bescherte alsdann zum ersten Male Strauss' „Symphonia domestica" in trefflicher Ausführung. Auch „Zarathustra" und „Eulenspiegel" mit ihrer raffinierten Orchestertechnik lernte man früher kennen, aber volles Verständnis und warmherzige Freunde scheint die Eigenart des Meisters noch nicht gefunden zu haben. — Steffi Geyers glockenreinen Ton und saubere Technik bewunderte man in Goldmarks Violinkonzert und Vieuxtemps' Rondo. — Valborg Svardström interessierte mit schwedischen Volksliedern. — Schuberts Oktett B-dur op. 166 wurde mit entzückender Klangschönheit und geistreichem Vortrag gespielt. — Ein ausverkauftes Theater erzielte Händels „Judas Maccabäus" in der Chrysanderschen Bearbeitung. — Wüllners Vortragskunst übte die alte Anziehungskraft aus, als Schlusseffekt gab er das Hexenlied von Wildenbruch-Schillings. Coenraad van Bos' ausgezeichnete Begleitung am Flügel war von Wohllaut erfüllt.

Fr. Sothmann

ST. PETERSBURG: Im fünften Siloti-Konzert stellte sich Max Reger als Komponist, Dirigent und Pianist vor. Trotzdem Regers Werke mehr einen verblüffenden Eindruck machen, als Wohlgefallen erregen, brachte dennoch das Konzert dem Komponisten eine Fülle von Ovationen und einen herrlichen silbernen Lorbeerkranz. Aus dem starken Besuche des sechsten Siloti-Konzerts konnte man mit Genugtuung ersehen, dass diese Veranstaltungen beim grossen Publikum Boden gewonnen haben. Die Mitwirkung Eugène Ysaye's und Jean Sibelius' übte wohl noch besondere Anziehungskraft aus. — Die Abonnementskonzerte der Klavierfirma Schroeder sind am 27. Januar a. St. zum Abschluss gekommen. Interessante Dirigentengastspiele wickelten sich in diesen Konzerten ab. Den stärksten Eindruck machte entschieden Oskar Fried, der alle Wesenheiten aus Werken von Beethoven, Brahms, Strauss und Wagner herauszuheben und deren Höhen und Tiefen gerecht zu werden verstand. Auch unter Georg Schneevoigt fanden Beethovens Leonoren-Ouvertüre III, Wagners Tristan-Vorspiel und Isoldes Liebestod und Symphonie fantastique von Berlioz eine treffliche, von Begeisterung getragene Ausführung. Aino Akté von der grossen Oper zu Paris liess Wärme in ihren Gesangsvorträgen vermissen. Einen besonderen Genuss bot das fünfte Schröder-Konzert dem Publikum, abgesehen von den orchestralen Werken unter Eibenschütz aus Görlitz, durch die Violinvorträge Manéns, der im Bereiche der Virtuosität nur wenige seinesgleichen hat. Auch Ernst von Dohnányi, der zweifellos zu den obersten Spitzen der Pianistenwelt zu zählen ist, war man hier nicht früher begegnet. Sein Erfolg war überaus glänzend. — Anlässlich des 25jährigen Jubiläums Glazounow's fand unter Leitung von Rimsky-Korssakow und Siloti ein Festkonzert statt, in dem Glazounow's erste und achte Symphonie und Huldigungskompositionen von Rimsky-Korssakow und Ljsdow zum Vortrag gebracht wurden. — Als ferner erwähnenswerte Vorkommnisse aus der jüngsten Zeit seien genannt: das dritte russische Symphoniekonzert unter Leitung von Nic. Tscherepnine, ein grosses Tschaikowsky-Konzert mit Ed. Naprawnik an der Spitze, die Abende für musikalische Moderne, darunter ein Reger-Abend, dem der Komponist selbst beiwohnte und wobei er aufs neue herzlich willkommen geheissen wurde. Ferner Solistenkonzerte der geistvollen Annette Essipow, Josef Slivinski's, Wlad. Drosdow's mit Orchester unter Siloti, Emma und Jenny Stembers mit ihren ausgezeichneten Vorträgen auf zwei Klavieren, der Violinvirtuosin Edith Waldhauer, Kammermusikabende des Petersburger Streichquartetts mit hervorragenden Solisten, Joseph Hofmanns zehn Klavierabende im grossen Adelssaal; einen ähnlichen Enthusiasmus und einen ähnlichen Massenandrang des Publikums wie zu den Konzerten dieses Klavierhelden haben wir seit Rubinsteins historischen Klavierabenden noch nicht gesehen.

Bernhard Wendel

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir ergänzen unsere zahlreichen im Laufe der Jahre Beethoven gewidmeten bildlichen Darstellungen aus Anlass des 80. Todestages des Meisters durch die Ansicht seines Grabdenkmals auf dem Zentralfriedhof in Wien.

Den Artikel Ludwig Geigers illustrieren wir durch ein ausserordentlich seltenes, so gut wie unbekanntes Bild Hans' von Bülow (Berliner Photographie), das den unerreichten Meister des Taktstockes in jüngeren Jahren darstellt.

Die „neudeutsche" Richtung verkörpert in literarischer Beziehung besonders Franz Brendel, dessen Porträt wir der Briefpublikation Müller-Reuters beigeben. Zur Vorlage diente uns eine nach der Natur gefertigte Zeichnung von Otto Merseburger aus dem Jahre 1856. Brendel übernahm 1844 die Redaktion der Schumannschen „Neuen Zeitschrift für Musik" und war Mitbegründer und langjähriger Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Von seinen Schriften hat die „Geschichte der Musik" weite Verbreitung gefunden.

Eine besondere Seltenheit bieten wir unseren Lesern mit dem Porträt nach einer alten Photographie aus Brüssel des französischen Tonsetzers Aimé Maillart (geb. 24. März 1817), von dessen Opern „Das Glöckchen des Eremiten" (Les dragons de Villars) auch heute noch auf deutschen Bühnen sich allgemeiner Beliebtheit erfreut.

Es folgt die Abbildung des Grabdenkmals des ehemaligen Münchener Generalmusikdirektors Herman Zumpe auf dem östlichen Friedhof der bayrischen Hauptstadt, ein Werk des talentvollen Bildhauers Eduard Beyrer in München. Die photographische Aufnahme verdanken wir Fräulein Sofie Frank in Nürnberg.

Zum Schluss eine Kuriosität allerersten Ranges: die Abbildung des ältesten Theaters in Kalifornien, in dem seinerzeit Jenny Lind aufgetreten ist. Das originelle Gebäude wurde in Monterey im Jahre 1847 aus Lehm gebaut. Unser Mitarbeiter Dr. A. Wilheimj in Spreckels hat uns das seltene Stück freundlichst zur Wiedergabe überlassen.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



Dr. A. Wilhelmj-Spreckels, phot.

DAS ÄLTESTE THEATER IN CALIFORNIEN



BEETHOVENS GRABDENKMAL AUF
DEM CENTRALFRIEDHOF IN WIEN

VI. 12



HANS VON BÜLOW

VI. 12



Franz Brendel

VI. 12



AIMÉ MAILLART
★ 24. März 1817

VI. 12



GRABDENKMAL FÜR HERMAN ZUMPE IN MÜNCHEN

NEUE OPERN

Luigi Camellini: „La Tradita“, Oper in drei Akten.

Agostino Cantù: „Der Dichter“, lyrische Oper in einem Akt von Pasquale de Luca, wurde im Teatro dal Verme in Mailand zum erstenmal aufgeführt.

Charles Lecocq: „Pans Verrat“ betitelt sich das neueste Bühnenwerk des greisen Komponisten, das an der Pariser Opéra Comique zur Uraufführung gelangt.

Attilio Parelli: „I dispettosi amanti“, lyrische Komödie in drei Akten.

Eduard Poldini: „Der Vagabund und die Prinzessin“ wird am Breslauer Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

Enrico Romano: „Jery und Bätely“, Text nach Goethe, ging in Palermo in Szene.

M. Virgilio: „Jana“, eine sardische Dorfgeschichte, erlebte im Teatro Adriano in Rom ihre Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Lyon: Das „Grand Théâtre“ brachte an Neueinstudierungen bisher „Die Favoritin“, „Lakmé“, „Sigurd“, „Mignon“, „Hoffmanns Erzählungen“ und „Fausts Verdammung“.

Mailand: Teatro dal Verme. „Il poeta“, lyrisches Drama in einem Akte von Pasquale de Luca, Musik von Agostino Cantù. Bescheidener Achtungserfolg. Das Werk wird nicht als lebensfähig erachtet.

Mannheim: Auf Anregung des Intendanten Dr Hagemann finden unter Leitung des Direktors Heinrich Hollenberg in der Zeit vom 16. Juli bis 31. August 1907 im Hoftheater internatienale Operetten-Festspiele statt. Das Repertoire umfasst folgende Operetten: „Lustige Witwe“, „Rastelbinder“, „Mascotte“, „Günstling“, „Fledermaus“, dann ein spanisches Werk „La Marina“ und Smetana's Spieloper „Die verkaufte Braut“.

Rom: Winterspielplan des Teatro Costanzi: „Thais“, (Massenet), „La Figlia di Jorio“ (Franchetti), „Werther“ (Massenet) „La Bohême (Puccini), „Carmen“, „Faust“, „Traviata“, „Wilhelm Tell“, „Götterdämmerung“.

Rouen: „Laura“, Musikdrama von Paul Bérel und Charles Pons, kam im „Théâtre des Arts“ zur Aufführung.

Toulouse: Das „Théâtre du Capitole“ bereitet vor: Puccini (Tosca), Saint-Saëns (L'encêtre), Delibes (Jean de Nivelle), Massenet (Marie-Magdeleine).

Venedig: Teatro Rossini. „Idillio tragico“, von Andrea Ferretto, Text nach Alfred de Musset's „On ne badine pas avec l'amour“. Aufnahme günstig. Das Libretto wird wegen seiner Weitschweifigkeit getadelt, die Musik wegen ihrer natürlichen Ausdrucksweise gelobt. Nur beanstandet man eine zu starke Häufung der instrumentalen Mittel in Ansehung der einfachen seelischen Vorgänge. Das Bestgelungene seien die Vorspiele zu den drei Akten

KONZERTE

Dresden: Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird am 30. Juni, 1. und 2. Juli 1907 abgehalten. Die Konzerte, bei denen die Kgl. Kapelle mitwirkt, finden für grössere Werke im Gewerbehause statt, während der Palmengarten für die Kammermusik-Vorträge bestimmt worden ist. Während der Festtage werden, wie auch schon erwähnt, an drei Abenden Festvorstellungen im Hofopernhause gegeben, zu denen zwei neue Bühnenwerke und ein Wagnersches Werk in Szene gehen sollen. Den Festausschuss bilden die Herren Geh. Hofrat v. Schuch, Stadtrat Koch, Dr. Richard Strauss und Professor Max Schillings.

TAGESCHRONIK

Opernchronik. Eine interessante Statistik von Opernaufführungen in der Pariser „Académie Nationale de Musique" alias Grosse Oper hat der Musikkritiker Jules Martin für die Opernbibliothek fertiggestellt. Es ist eine graphische Tabelle der Spielabende der Oper seit dem 1. Januar 1830 bis zum 31. Dezember 1905. Auf dieser sind die Komponisten nach den verschiedenen Nationalitäten bezeichnet, und es ergibt sich daraus für die 76 Jahre folgendes Resultat: Französische Komponisten: Gounod 1419, Auber 1193, Halévy 1078, Adam 578, Ambroise Thomas 489, Reyer 359, Saint-Saëns 337, Delibes 335, Massenet 281, Schneithöffert 221, Hérold 173, Vidal 141, Labarre 135 und 49 verschiedene 1366 Aufführungen, zusammen 8105. Deutsche Komponisten: Mozart 339, Meyerbeer 2827, Wagner 678, Weber 217, 7 verschiedene 269, zusammen 3991 Aufführungen. Italienische Komponisten: Rossini 1468, Donizetti 1034, Verdi 823, Pugni 322 und 9 verschiedene 375, zusammen 4022 Aufführungen. — Die Zahl der seit dem 1. Januar 1830 bis zum Schlusse vorigen Jahres aufgeführten Werke in der Grossen Oper betrug: 143 Opern, Musikdramen usw. und 69 Ballets, zusammen 212 von 63 französischen, 13 italienischen, 10 deutschen und 9 Komponisten anderer Nationalitäten.

In den „Dr. Nachr." lesen wir: Herr Königl. Musikdirektor Otto Richter, Kantor an der Kreuzkirche, schreibt uns: Bezugnehmend auf die Notiz in der Donnerstagnummer der „Dresdner Nachrichten", die vor 70 Jahren stattgehabte Trauung Richard Wagners mit Minna Planer betreffend, erlaube ich mir mitzuteilen, dass dem Trauungsakte in der Tragheimer Kirche ein hochzeitliches Zusammensein im Altstädtischen Ratskeller folgte, an dem u. a. teilnahmen der Sänger Braukmann und der an jenem Tage auf der Stadtwache diensttuende Leutnant von Baczko. Letzterer lebt noch als 90jähriger Greis in Berlin; ihm verdanke ich diese Angabe. Hiernach wäre wohl die Mitteilung C. F. Glasenapps (R. Wagner, I., Seite 274) zu berichtigen bzw. zu ergänzen, in der es heisst: „Wagners Wohnung in dieser traurigen Königsberger Zeit war das Eckhaus am Steindamm No. 111, an der Monckenstrasse, dort soll er auch ‚Hochzeit gemacht' haben. Seine damalige ‚Kneipe' soll ein niedriges Haus in der

etwa 20 Spannen breiten Krugstrasse gewesen sein: da soll der schmächtige junge Mann mit der mächtigen Stirn und dem energisch vorspringenden Kinn für sich allein oder mit Theaterangehörigen gesessen und seine ‚Kruke' Weissbier getrunken haben." Wie Herr von Baczko mir weiter erzählte, gehörte zu Wagners damaligem Freundeskreise auch der junge Parforcereiter Renz, der spätere Zirkusdirektor und Kommissionsrat, der 1836 im Zirkus Brillo zu Königsberg engagiert war.

Eine Beethovenerinnerung, lesen wir in der K. Z., frischen Wiener Blätter auf aus Anlass des Abbruchs eines Hauses an der Ecke der Kärtnerstrasse und der Johannesgasse, in das Beethoven im Herbst 1824 von der Landstrasse zog, die mehr dörfliche Vorortbehausung mit einer noblen Stadtwohnung vertauschend. Diese lag freilich immer noch im vierten Stockwerk. Die Vermieterin — Frau Maria Anna Kletschka hiess die Biedere — scheint sich nicht bewusst gewesen zu sein, welche Gnade ihr zuteil wurde dadurch, dass sie den gewaltigen Meister der Töne in ihrem Hause beherbergen und seine Gegenwart, nur durch einige Stockwerke getrennt, beständig geniessen durfte. Wer weiss, vielleicht hätte der Name Beethoven neben dem des jugendlichen, Walzer geigenden Lanner, des Lieblings der „Weaner", in ihrem Ohr überhaupt noch keinen Resonanzboden gefunden. Jedenfalls ist historisch sichergestellt, dass die wackere Hausfrau die rastlose Erzeugung von Tönen auf dem Klavier im vierten Stockwerk nicht als Genuss, sondern als ruhestörenden Lärm auffasste, um so mehr, als darin ihre übrigen Mieter mit ihr übereinstimmten und sehr bald ihre Beschwerden über den tumultuösen Mitbewohner bei ihr anbrachten. Eine Weile hörte sie es dennoch mit an. Als aber Beethoven wieder einmal mit der ganzen heroischen Kraft seines Genies alle Geister des Klaviers entfesselte, dass sie das ganze Haus bis in den fernsten Winkel erfüllten, war es mit ihrer Geduld zu Ende. „Nanette", rief sie kurzweg ihr Töchterchen, „jetzt gehst 'nauf und sagst dem narrischen Musikanten auf". Und noch vor Schluss desselben Jahres 1824 war der „narrische Musikant" draussen „beim Tempel".

Musik und Medizin. In London hielt dieser Tage Dr. G. Norman Meachen vor einem grossen Zuhörerkreis von Ärzten und Musikern einen Vortrag über die „Stellung der Musik in der Heilkunst". Meachen betonte einen innigen Zusammenhang zwischen Musik und Medizin und meinte, dass die erste Nachricht von einer Behandlung der Krankheiten mit Musik schon in der Bibel zu finden sei, da David den Wahnsinn Sauls durch sein Harfenspiel besänftigt habe. Die Darlegungen des Arztes wurden durch musikalische Vorträge erläutert. So wies er an Mendelssohns „Hochzeitsmarsch" die heilsame Wirkung dieses Tonwerkes bei starkem Herzklopfen und bei Atembeschwerden nach. Ein Chopinsches Nokturno schien ihm durch seine schwermütig weichen Klänge besonders geeignet, nervöse Erregungen zu besänftigen und Schlaflosen Ruhe und Schlaf zu gewähren. Durch den Takt rascher und feuriger Melodieen werden Erschlaffungszustände und nervöse Ermüdungen

beseitigt. Meachen führte mehrere Fälle an, bei denen es ihm gelungen sei, Kinder durch Musik von Schreikrämpfen zu heilen, die Temperatur bei Fieberkranken herabzusetzen und neurasthenische Zustände zu beseitigen. Nach seiner Theorie erweitert die Musik die Blutgefässe, beschleunigt und erleichtert den Blutumlauf und wirkt dadurch sehr günstig auf die Verdauung ein. „Solche gute Wirkung," bemerkte er, „ist praktisch bereits durch die Tischmusik beim Essen bewiesen worden." Der Arzt ist der Ansicht, dass Musik auch bei der Heilung von Trunksucht besonders günstig einwirkt und dass sie überhaupt den Verlauf jeder Krankheit günstig beeinflusse, ausser wenn es sich um ein Ohrenleiden handelt, für den Kranken absolute Ruhe notwendig ist oder der Patient sich gegen die Anwendung von Musik sträubt.

Edvard Grieg hat testamentarisch verfügt, dass nach seinem und seiner Frau Tode seine Musikalien, Manuskripte, Bücher und Künstlerbriefe der Stadtbibliothek seiner Geburtsstadt Bergen zufallen sollen.

Der finländische Senat, der seit etwa zehn Jahren alljährlich einen Preis von 5000 finl. Mark für das beste Literaturwerk Finlands verteilt, hat jetzt auch für den bedeutendsten Komponisten des „Landes der tausend Seen", Jean Sibelius in Helsingfors einen jährlichen Ehrensold von 3000 finl. Mark ausgesetzt.

Für das Leipziger Stadtorchester (Gewandhausorchester) wurden im vergangenen Jahre rund 222000 Mk. an Besoldungen aufgewendet. Hierzu wurden beigetragen von der Direktion des Stadttheaters 118000 Mk., von der Gewandhauskonzertdirektion 39000 Mk., von der Stadtgemeinde 62000 Mk. und von den Kirchenparochieen 4910 Mk.

In der Schlussitzung des Komitees für das 16. schlesische Musikfest wurde festgestellt, dass einer Einnahme von 31169 Mk. 27 Pfg. eine Ausgabe von 34880 Mk. 70 Pfg. gegenübersteht, mithin ein Fehlbetrag von 3711 Mk. 43 Pfg. vorhanden ist. Der Fehlbetrag soll aus dem Reservefonds, der eine Höhe von 4739 Mk. 71 Pfg. erreicht hat, gedeckt werden. Nach einer Mitteilung des ersten Bürgermeisters wird das 17. schlesische Musikfest bereits im Jahre 1908 stattfinden, weil mit ihm die Einweihung der neuen Stadthalle verbunden werden soll.

Beethoven soll uns wieder als Dramenheld begegnen. Der Schriftsteller René Fauchois hat ein dreiaktiges Versstück „Beethoven" vollendet und bei Antoine eingereicht. Der neue Direktor des Odéon-Theaters hat es sofort angenommen.

Am 6. Januar 1907 werden es 100 Jahre, dass Ludwig Erk, der Altmeister auf dem Gebiete der Volkslied-Forschung, geboren wurde. Die von ihm in Berlin gegründeten Vereine, der Erksche Männer-Gesangverein und der Erksche Verein für gemischten Chor, sind zusammengetreten, um den 100jährigen Geburtstag des toten Liedermeisters in würdiger Weise zu feiern.

Unter dem Protektorat des Herzogs von Anhalt hat sich nunmehr ein Anhaltischer Landesverein der Richard Wagner-Stipendienstiftung konstituiert, der die Ortsgruppen Ballenstedt, Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst umfasst. Den engeren Arbeitsaus-

schuss bilden die Dessauer Herren Hofkapellmeister Franz Mikorey (Vorsitzender), Hoftheater-Dramaturg Prof. Dr. Arthur Seidl (Schriftführer) und Staatsanwalt Fritz Kinner (Schatzmeister).

Für den Posten eines städtischen Kapellmeisters in Elberfeld, der bisher von dem kürzlich verstorbenen Musikdirektor und Komponisten Rauchenecker bekleidet wurde, hatten sich 103 Bewerber gemeldet. Von diesen sind vier in die engere Wahl gekommen, nämlich die Kapellmeister Gemünd vom Krefelder Stadttheater, Stolz vom Hoftheater in Wiesbaden, Zimmermann in Berlin und Kaffimir in Mülhausen i. E.

Zum städtischen Kapellmeister in Greiz ist Musikdirektor Hönicke gewählt worden.

Als Nachfolger des verstorbenen Musikdirektors Constanz Berneker wurde der Universitäts-Musikdirektor Friedrich Reinbrecht in Greifswald als Organist und Chordirigent an die Dom- und Kathedralkirche in Königsberg i. Pr. berufen.

Der langjährige Musikdirigent des 1. bayerischen Ulanenregiments in Bamberg, Stabstrompeter Peter Betz, ist unter etwa 60 Bewerbern zum Hofmusikdirektor nach Kairo berufen worden.

Kapellmeister Willy Olsen wird mit dem Dresdener Gewerbehaus-Orchester nächstes Jahr eine Konzertreise durch Dänemark, Schweden und Norwegen unternehmen.

Der Herzog von Sachsen-Meiningen verlieh dem Hofkapellmeister Emil Büchner in Erfurt aus Anlass von dessen 80. Geburtstag den Professortitel.

Der Instrumental-Verein Karlsruhe hat aus Anlass der Feier seines 50jährigen Bestehens eine hübsch ausgestattete Festschrift erscheinen lassen. Der unter dem Protektorat des jüngst verstorbenen Prinzen Karl von Baden stehende Verein (musikalische Leitung: Musikdirektor Theodor Munz) zählt 11 Ehrenmitglieder, 183 Mitglieder, 68 Orchestermitglieder.

Die Nr. 87 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel ist soeben erschienen. Dem inhaltreichen Hefte sei kurz folgendes entnommen: Theodor Streicher, eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Liedes, hat seine Kompositionen (darunter die vielgesungenen Lieder aus des Knaben Wunderhorn) in den alleinigen Verlag der Firma Breitkopf & Härtel übergehen lassen. Ein anderer Meister des Liedes Felix Weingartner, der sich besonders in den letzten Jahren immer mehr zur Anerkennung durchgerungen hat, folgt ihm. Diesmal sind von ihm zwei Violinsonaten zu erwarten. Freunde der Kammermusik werden ferner die Berichte über die Streichquartette von Novàk (eines noch durch Brahms in die musikalische Welt eingeführten Komponisten) und Sinigaglia interessieren. Sonst sind neue musikliterarische Werke von Berlioz, La Mara, Rietsch, Weingartner usw. angeführt, denen allen kurze einführende Schilderungen ihres Inhalts beigegeben sind. Die Ankündigung der Taschenpartitur von Wagners „Lohengrin" und der schon voriges Jahr zu Weihnachten veröffentlichten „Tristan"-Partitur schliesst das Heft.

TOTENSCHAU

Anfang Dezember † in Petersburg Tullio Sanetti, ein sehr geschätzter Gesanglehrer, der dort über ein Vierteljahrhundert pädagogisch tätig gewesen ist, im 78. Lebensjahre. Sanetti, in Bovolone bei Verona geboren, studierte ursprünglich Medizin und wurde später ein erfolgreicher Opern- und Konzertsänger.

Am 8. Dezember † in einem Dörfchen bei Budapest die ehemals berühmte Sängerin Mimi de Caux, verwitwete Frau Laszio, im Alter von 81 Jahren, die im Budapester Nationaltheater vor etwa sechs Jahrzehnten eine Reihe von Rollen kreierte. Später liess sie sich in Italien und Paris weiter ausbilden, worauf sie in London und in Deutschland grosse Triumphe feierte. Nach dem Freiheitskriege von 1848 und 1849 verteilte sie ihr damals ziemlich beträchtliches Vermögen unter die ärmeren Mitglieder der Emigration. Sie starb jetzt, ohne ein Vermögen zu hinterlassen.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG.

Auf das SCHUBERT-BREVIER von OTTO ERICH DEUTSCH, das in diesem Heft besprochen und mit Erwähnung vieler lobender Kritiken angezeigt ist, seien die Leser des Schubert-Heftes nochmals eingehend verwiesen.

FRANZ CURTIS NACHLASS. Der musikalische Nachlass des vor acht Jahren gestorbenen und im letzten Jahrzent zu immer steigendem Ansehen gelangten Komponisten Franz Curti ist dieser Tage Eigentum des Musikverlags von J. Günther in Dresden geworden. Fast alle Gebiete der Musik sind darin vertreten: Schauspielmusiken zu Schillers Semele, Wolfgang Kirchbachs „Letzten Menschen", Holger Drachmanns „Schneefrid" u. a., Orchesterwerke, Kammermusik, Einzellieder, Chöre und die Oper „Das Rösli vom Säntis", die auf mehreren schweizerisch n Bühnen zahlreiche Aufführungen erlebt hat. Ferner hat der Günthersche Verlag eine Reihe bereits gedruckter Werke Curtis erworben, darunter die beiden von Friedrich Brandes aus dem Nachlass herausgegebenen Chöre „Frühlingsstürme" und „Mein ist die Welt", ferner das grosse Chorwerk „Die Schlacht" (Text von Schiller) für Männerchor, Soli und Orchester, die Oper „Hertha" und „Erlöst". Die Herausgabe und Bearbeitung der Werke hat Prof. Friedrich Brandes übernommen.

VON DEN TAGESZEITEN, Oratorium von Prof. Friedr. E. Koch, welches am 29. November in Osnabrück mit Erfolg aufgeführt wurde, kam am 18. Dezember in Rotterdam vom Gemengd Koor unter der Direktion des Herrn G. Rijken zur ersten holländischen Aufführung, welcher Amsterdam folgen wird.

Der WIENER KONZERTVEREIN veranstaltet im Januar ein ausserordentliches Konzert im grossen Musikvereinssaale, in welchem die

sechste Symphonie von Gustav Mahler unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung in Wien gelangen wird.

Am 9. Januar gelangt zu Eisleben durch den Städt. Singverein Händels „JUDAS MAKKABÄUS" in einer Neugestaltung eines dramatischen Aufbaues zur Aufführung. Das neue Textbuch, bearbeitet von dem Dirigenten Dr. Herm. Stephani, gelangt zu Neujahr in C. F. W. Siegels Verlag, Leipzig, zur Veröffentlichung.

GEIGENBAU Die ausserordentliche Nachfrage, aus Deutschland wie vornehmlich aus dem Auslande, hat es notwendig gemacht, dass für die Seifert-Grossmannschen Streichinstrumente eine Trennung zwischen dem rein kaufmännischen und dem rein technischen Betriebe vorgenommen werden musste. Während der Bau der genannten Instrumente in den bewährten Händen von Otto Seifert in Berlin verbleibt, übernahm jetzt Wilhelm Bettinger in Berlin, Wormserstrasse 6 den Generalvertrieb. Über das Nähere unterrichtet die Anzeige auf Seite II.

Für die Inserate Schuster & Loeffler, Berlin. XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



6. JAHR HEFT 12

Zweites Märzheft

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H. Wittenberg.